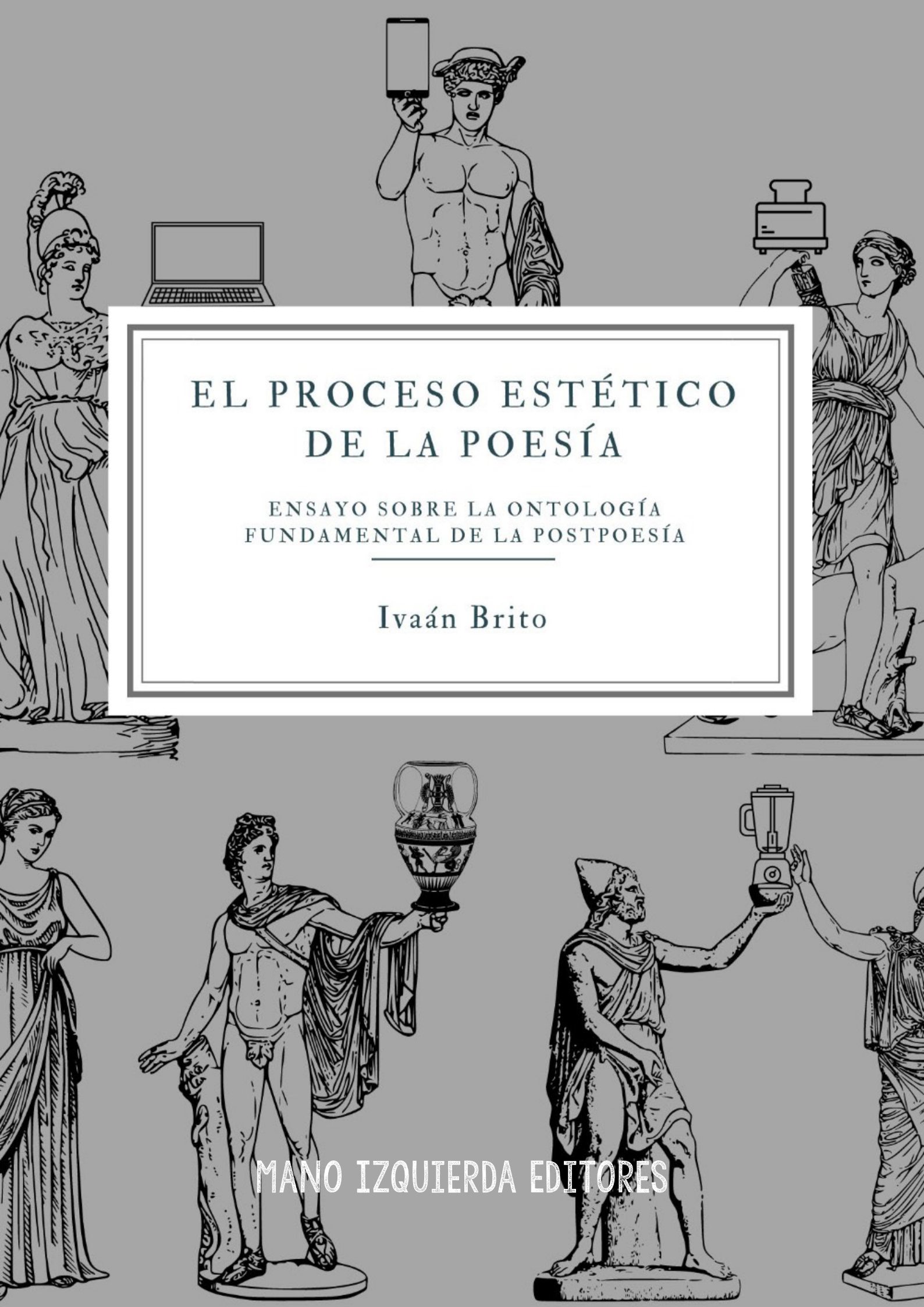


EL PROCESO ESTÉTICO DE LA POESÍA

ENSAYO SOBRE LA ONTOLOGÍA FUNDAMENTAL DE LA POSTPOESÍA

Ivaán Brito

MANO IZQUIERDA EDITORES

El proceso estético de la poesía

Ensayo sobre la ontología fundamental de la postpoesía

Ivaán Brito

Índice

I. Introducción

II. Breve revisión histórica: la literatura (poesía), la sociedad, la política

III. Lo hermenéutico

IV. Lo lingüístico-literario

V. Lo estético

VI. La ontología fundamental de la postpoesía

VII. Sobre el lector en la época de la postpoesía

"Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.

Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota"

Jorge Luis Borges

(*"La esfera de Pascal" en "Otras inquisiciones"*)

I. Introducción

Cada generación tiene su oportunidad de redimirse. Cada época tiene sus héroes, sus Yagos; su virtud, su pecado, así como tiene su arte, su ciencia (sus certezas), su mito (sus miedos), su sociedad, su política. Hasta cierto punto, los poetas están destinados —o tal vez fue hecha su obligación esencial— a darle voz a su contexto, a su ambiente, a esa penuria que llaman vida que, de vez en cuando, da destellos de valer la pena, aunque sea en una contemplación vana; para callar, o para escribirla. Esta actitud, como es sabido, es universal, atemporal e inmanente, desde que la humanidad es humanidad, hasta que abra los ojos por última vez, para cerrarlos rumbo al fin de la luz.

Según la Biblia, el lenguaje es sagrado. Las palabras que nos vienen son una intervención a su ser, que conocemos como "lenguaje descriptivo", pero, hay muchas formas en las que el lenguaje viene a nosotros, o a través de nosotros, o por nosotros. La cosa "sagrada" es en torno al "lenguaje", pero al "lenguaje de la esencia de las cosas", o sea, la entera plenitud del entendimiento del ser de las cosas (los seres particulares de los entes), y el "Ser", siendo este "la esencia universal de todo lo que existe". La pregunta real que da nacimiento a la filosofía es la que versa: "¿Por qué hay todo y no más bien nada?". Dicho en otras palabras, la pregunta primera de la metafísica es la

pregunta por la totalidad ontológica. Para que todos nuestros sistemas de ideas —sea científico, poético, político, y otros— puedan funcionar, debemos evadir la consumación de su respuesta; por ello, aceptamos la premisa fundamental implícita de esa cuestión: algo existe. A esto le llamamos "realismo ontológico". Esto no es cosa del pasado, son el tipo de premisas por las que el positivismo lógico perdió hegemonía. Ya Kuhn les puso su prueba final al demostrar, lógicamente, que el principio de verificabilidad empírica no puede verificarse empíricamente.

Aunado a esto, el postulado del realismo ontológico todavía está presente en la tesis doctoral que Ernesto Castro presentó en (2018) en la Universidad Complutense de Madrid sobre el "Realismo poscontinental", en la parte introductoria. Cabe decir que, el señor Ernesto Castro es una celebridad de YouTube en el ámbito de la filosofía, y es de los pocos que, me parece, merece una atención genuina. Este tema tiene actualidad, y sigue siendo un bastión para comprender muchas posturas en la filosofía actual.

Volviendo al tema, ese "algo" es la totalidad de lo existente (Ente). Pero más temprano que tarde, nos damos cuenta de que, dentro de esta gran Entidad, hay muchas particulares que coexisten (entes) y que, para comprender hasta cierto grado esa Entidad se implica al menos la intencionalidad comprensiva del mayor número

de entes posibles. A la acumulación de estos saberes, tanto simples (designar objetos con nombre) como complejos (sistemas de ideas: filosóficas, científicas, artísticas, entre otros saberes) le llamamos conocimiento. Esto sólo puede hacerse por medio del lenguaje. Pero esta esfera es a conocimiento, mientras que, el lenguaje de la "sensibilidad", gira entorno a muchos factores: lo simbólico, el imaginario, el contexto, entre otras cosas que se dan en un determinado seno que guarda la delicada existencia humana. El poeta está presente en ella, la habita, porque por medio de ella habita el mundo, "existe". Ahora, esta Entidad (esta totalidad ontológica en tanto ente) no es la suma de todos los entes, como tal vez se podría concluir en un saber *spinoziano*, porque no tiene que ver con Dios, ni menos con la ontología del Dios creador, sino que, tiene su propia consolidación no descriptiva, y por ende, el lenguaje descriptivo es demasiado corto y rudimentario como para aprehender la esencia de este Ser de la totalidad óntica (que, repito, no es Dios).

Lo verdaderamente curioso de esto es que, tanto Nietzsche como Schopenhauer, pensaban que la música es la forma más pura de la manifestación de la voluntad, y que educarnos en la aprehensión de esta era uno de los objetivos de la sublimidad. O sea, aquello que no estaba atravesado por el "lenguaje descriptivo" sino por el "lenguaje de la esencia de las cosas". Pensaban que esta voluntad surgía de este

arte, como desenmascarado de la representación que se da en el plano del lenguaje descriptivo, al menos en un mayor grado que otras artes o humanidades. En otras palabras, que ese Ser más puro, la esencia de la existencia, se presentaba de mejor forma por medio del arte; la música, en este caso. Luego, en sus clases sobre "Arte y Poesía", el Heidegger tardío que, digámoslo sin tapujos, no es tan antiguo como quisiéramos pensar, termina dando un salto más allá, diciendo que Hölderlin busca romper el lenguaje descriptivo por medio la poesía, "divinizando" o "sacralizando" una vez más a la forma "vulgar" del lenguaje (el lenguaje descriptivo), expresado a través de su poesía, a la que le ve atisbos de "hablar el lenguaje de Dios para evocárselo a los hombres", para citar con más claridad, pueden encontrarlo en la reflexión final del libro "Arte y poesía" (editado por FCE). Este acto se remonta a uno del dios griego "Hermes", como nos lo menciona Fernando Ayala Blanco en su texto "Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder" (2014).

Al abordar esta cuestión —o al realizarla— conviene saber qué es un acto hermenéutico, pero eso lo tomaremos más adelante. Mientras, debemos tener en claro que esta mediación no es entre Dios y los hombres, sino entre el "lenguaje de la esencia de las cosas mismas" (trascedente) y el "lenguaje descriptivo" (inmanente). Por eso, entre los adjetivos que se usan en el análisis estético no pueden

faltar: inefable, sublime, trascedente, iluminado (como los románticos llamaban a ese momento de inspiración), bello, inconmensurable, superior, entre otros. Y, por esto mismo, se ha venido asemejando la palabra "estético" más a la "sensibilidad" (Hume, Kant, entre otros), que a la belleza misma de la obra u objeto experiencial (como se podía ver en la filosofía clásica). Porque lo sensible se oscurecía ante el ojo de la razón, y por esto se puede tomar como propio, mientras que la "belleza" parecía ser algo más universal, geométrico u objetivable. Recordemos que algunos "científicos" de la Antigüedad le daban primacía a lo concebido como "bello". Aristarco de Samos vivió rumbo al siglo III a. C, inventor de un método teóricamente válido, pero lejano a ser correcto, para descubrir distancias relativas al sol y la luna. Eratóstenes fue posterior a este, y su contribución fue un intento por descubrir cómo calcular la dimensión de la Tierra. Pero, en ese momento no poseían ni el mínimo conocimiento de la dinámica. Esto nos dice Bertrand Russell, en "Religión y Ciencia" (1935): "porque su sentido estético dominaba sus especulaciones y les hacía rechazar todo, excepto las hipótesis más simétricas". Aquí Russell se refería a que estos griegos rechazaron la forma elíptica de movimiento para los cuerpos celestes debido a su imperfección estética. Pero, la percepción estética se abordará en su forma más prolija en capítulos posteriores.

Ya este altercado metafísico ha sido la piedra en el zapato de Occidente. De forma casual se inician debates en todas las áreas, pero es mucho más escabroso cuando se debate sobre el arte, donde todo es tan "solipsista", "subjetivo", "personal", "de gusto", "de sensibilidad". En el arte, en especial en la literatura, y todavía más en específico en la poesía, y de ahí la postpoesía, para avocarnos a esta comprensión se dividirá el análisis en tres grandes rubros: el hermenéutico, el lingüístico-literario, y el estético. Cabe destacar que, a pesar de que tengo una exigencia personal en torno a formular una teoría estética basada en una hermenéutica compleja (ya no sólo analógica), no podría usar esas categorías aún, sino tomar lo ya conocido para evitar pisar zonas de vaguedad o configurar un entorno demasiado incomprensible.

Pero, ya que el subtítulo del ensayo es "una ontología fundamental de la postpoesía", tenemos que definir a nuestra herramienta conceptual que, en este caso, es la ontología fundamental. Heidegger, en su esclarecedora obra "Kant y el problema de la metafísica", en capítulo introductorio ("*El tema de investigación y su estructura*"), donde nos dice lo siguiente:

"Se llama ontología fundamental a la analítica ontológica de la esencia finita del hombre que debe preparar el fundamento de una metafísica "conforme a la naturaleza del hombre". La ontología

fundamental es la metafísica del *Dasein* humano que se exige necesariamente para hacer posible la metafísica. (...) Exponer la idea de una ontología fundamental significa: demostrar que la mencionada analítica ontológica del *Dasein* es un postulado necesario y dilucidar así, de qué modo y con qué intención, dentro de qué límites y bajo qué presupuestos, plantea esta la pregunta concreta: ¿Qué es el hombre?".

Es sencillo, Heidegger aplica en esta obra la ontología fundamental (su herramienta metodológica, teórica y conceptual) al análisis del *Dasein*. Sin embargo, esta herramienta se puede llevar a diversos planos, a temas distintos, siempre que se sujete a los límites categóricos presentados por el propio concepto. Para hacerlo más claro todavía. Quitemos a este texto la palabra "hombre" o "*Dasein*", y pongamos en su lugar "postpoesía". Aquí les dejo el resultado:

"Se llama ontología fundamental a la analítica ontológica de la esencia finita de la postpoesía que debe preparar el fundamento de una metafísica propia "conforme a la esencia de la postpoesía". La ontología fundamental es la metafísica de la postpoesía que se exige necesariamente para hacer posible la metafísica propia. (...) Exponer la idea de una ontología fundamental significa: demostrar que la mencionada analítica ontológica del postpoesía es un postulado necesario y dilucidar así, de qué modo y con qué intención, dentro de

qué límites y bajo qué presupuestos, plantea esta la pregunta concreta: ¿Qué es la postpoesía?".

En pocas palabras, la ontología fundamental es la delimitación compleja del ser de un determinado ente, en este caso, la postpoesía. La "complejidad", tal como lo menciona Morin en su texto "Introducción al pensamiento complejo", es este cruce entre sistemas conceptuales abiertos, que en su apertura fundamentan la posibilidad de un conocimiento integral de un determinado nicho de la realidad, y esto es precisamente lo que se conoce como lo "complejo", lo que permite una transversalidad donde diversas áreas del conocimiento atraviesen a un mismo problema sujeto a análisis, para así lograr comprenderlo de manera exhaustiva.

Cerremos esta introducción señalando que, muchas de las detracciones de la postpoesía, han sido las siguientes:

1. No es nada nuevo.

2. No están revolucionando nada.

3. ¿Qué es postpoesía?

4. Lo autores no "leen" lo suficiente.

Estos detractores, con cierta razón, apelan a desconocer qué diferencia este "movimiento de vanguardia" que "imita a los surgidos a principios de los años veinte del siglo pasado, de lo que otros han hecho como el futurismo, hyperpoesía, entre otras cosas".

Les adelanto que con este ensayo sobre la ontología fundamental de la postpoesía, lo planteado arriba quedará en su fundamento estricto; e incluso, me atrevo a decir, que también lo que surja de la necedad de no haber leído este texto antes de opinar será resuelto.

II. Breve revisión histórica: la literatura (poesía), la sociedad, la política

La primer tormenta que sobreviene es sobre la literatura y su razón de ser dentro de la sociedad, que es de donde vienen los "poetas". El modo en que la literatura surge es bien sabido por todos, al menos los que muestran interés por el tema. Por lo conocido de la antigüedad, fue con la oralidad que la escritura vino al mundo. Un pequeño ejemplo desperdigado lo podemos encontrar en la filología, en el libro de Von Wartburg llamado "La fragmentación lingüística de la Romania", donde nos muestra que los diversos sustratos o nasales en las palabras conformaban una forma distinta de escribir, de hacer grafías de las formas orales de comunicación, no sólo desde lo fonético al pronunciar, sino decantado también al terreno de la lengua escrita. Esto, por tanto, podría indicar una preeminencia de la tradición oral que se vuelve escrita. Tampoco decimos que no es posible que el neologismo que surge de un juego del lenguaje en una novela no pueda ser víctima de una "creciente afamada" hecha por los hablantes, ya sea por humor, por costumbre, o por simple complicidad, o para dotar a un determinado significante de un contexto oral y no sólo escrito. Un ejemplo de esto se puede dar en el término "*Cronopio*", que asemejamos a la literatura de Cortázar, pero que surge para el mundo

oral de manera muy particular desde su libro, refiriéndose a alguien que tiende a tener cierta actitud ante la vida. Pero en la literatura originaria, las intenciones era distintas. Una de ellas fue evitar el olvido de diversas tradiciones orales, incluso no sólo en la literatura —o los mitos de índole religiosa o heroica— sino en cosas más funcionales o de utilidad práctica. Por ello, tal como mencionan Entwistle y Gilett en su "Historia de la literatura inglesa", la cultura inglesa es la mezcla entre dos tradiciones enormes en la Europa moderna: la latina y la germánica. Entre los sajones, poemas heroicos como el *Beowulf* muestran una conexión entre el canto (la oralidad) de manera indisoluble con respecto a lo escrito. Esto desde los comienzos Sajones hasta 1006, y hasta Chaucer y sus rebuscados discípulos literarios, que fue rumbo al fin de la Edad Media (1400´s). La tradición poética estaba ligada a la oralidad. Los versos eran la forma más común y generalizada de escribir, sea o no literatura, y representar diversos sucesos de su época que consideraban relevantes.

Pero no sólo en las tradiciones antiquísimas ha sucedido esto. En la Historia ilustrada de México, en su entramado rumbo a la historia de la Literatura (coordinada por Enrique Florescano, pero escrita por diversas mentes), en su capítulo primero, Escalante y Velázquez comienzan con la siguiente afirmación: "La literatura del México antiguo fluyó por muy diversos cauces. Seguramente el más

rico de todos fue el de la tradición oral; los muchísimos cantos, discursos, las fábulas, las detalladas narraciones históricas". La poesía, entonces, no sólo tenía una razón estética de ser. Es más fácil memorizar rimas, o palabras conocidas, oraciones acotadas en versos. Porque, necesariamente, la poesía está ligada a la historia humana, al contexto sociopolítico y económico. A sus causas materiales (Marx) y a las inmateriales o ideológicas (como Althusser, que da el giro a la primacía de estas frente al "materialismo dialéctico", en su breve texto "Los aparatos ideológicos del Estado", apelando a la máxima aristotélica de: "el ser se dice de muchas maneras", que es también principio fundamental de los hermeneutas analógicos, por su evidente función de analogía, que en la postmodernidad se había descarriado en una polisemia sin fin). Así que, ciertas cosas que muchos piensan inamovibles del análisis poético (de la poesía) como la rima, la métrica, e incluso ciertas figuras retóricas en específico, no surgen con un fin "estético en sí mismo", sino por —o cuando menos también o a la par— las necesidades sociales de "memoria", y recordemos que, en palabras de Le Goff, "la memoria es la materia prima de la historia". Por ello, no podemos deslindarnos del conocimiento que se entreve, de manera implícita, y que no proviene de algo meramente en sí, sino por el entendimiento de que cada poeta nace en la cuna de su siglo, de su gente, de su nación, de su época. Nada de esto pasa inadvertido de

sus palabras, sea consciente o inconsciente, siendo esto, que sepa o no la razón por la que usa tal o cual palabra para expresar tal o cual sentimiento, o lo que ha visto, o lo que imagina. Ya decía Lacan que, antes bien, el lenguaje nos habla a nosotros, y no viceversa. Lo que, aunque suena abstruso, es cierto: el Gran Otro, que es el lenguaje por medio de una lengua, mediante sus reglas para delimitar todo cuanto existe ya, o sea, la tradición del mundo según su lengua, dada accidentalmente en su contexto nacional e histórico, le proporciona el único medio por el que podrá expresarse, pero las palabras que usará son tan viejas y reconocibles que poco quedará de él, o de lo que se conoce como personalidad. Incluso en análisis estilísticos podemos notar esas implicaciones, como cuando Spitzer menciona que la escritura de Dostoyevski pudo haber sido afectada en algunos pasajes debido a su epilepsia. Como se puede ver, el más mortal de los mortales, contra todo canon, es el poeta, porque se desnuda, admitiendo que muchas veces no sabe por qué usa las palabras que usa, o que todas las implicaciones externas a él influyen en su labor.

Como ya menciona Kayser en su inagotable obra "Interpretación y análisis de la obra literaria": "El intérprete literario, aunque procure ser lo más objetivo posible, nunca podrá prescindir de su individualidad, ni de su época, ni de su nacionalidad". Esto presente en la introducción, donde además menciona que la

jocosa partición de esta área ahonda en dejar el "plano estético" (si hablamos de "sensibilidad") a un lado para hacer "ciencia de la literatura", o sea, contar sílabas, ahondar en la semántica de palabras que parecen estar ahí per se con su significado bien delimitado pero luego se vuelven complicadas, o los vicios sintácticos, las cacofonías, el análisis pragmático cuando no es coherente con respecto del lector actual como lo son la lectura y actualización de obras como la de Milton o Chaucer, entre otras nociones que van al "texto mismo".

Por otra parte, la historia de la forma en que el gusto se dio en los poetas —y en los lectores de literatura en general— es también el estudio de las conexiones de la literatura con el poder, con la influencia en la sociedad, y atemperada por la historia de ese periodo. Schücking, en su breve ensayo sobre "la formación del gusto literario", narra una historia, primero, desde un enfoque "*Top down*" o "de arriba hacia abajo" de la literatura. Las encomiendas literarias eran hechas, en su mayoría, por los gobernantes o reyes; desde hacer cantos heroicos, o epístolas encarnizadas, hasta realizar representaciones dramáticas sobre alguna temática política o de enseñanza al pueblo de los sucesos que el poder deseaba. Por eso, incluso hasta Shakespeare, Marlowe, u otros, podría decirse que funcionaban como aparatos ideológicos muy fuertes para con sus sociedades. Basta con ver esta función pública presente en el análisis

generoso que hace Kott en su "*Shakespeare Our Contemporary*" sobre el esplendor de la política en las numerosas obras que Shakespeare muestra en sus "Ricardos y Enriques". Una bella cita extraída de ese texto, nos dice que: "El "*Theatrum mundi*" no es ni trágico ni cómico. Hay en él, tan sólo, actores trágicos y actores cómicos. ¿Cuál es, en ese teatro, el papel del tirano? Ricardo es impersonal como la historia. Pone en marcha la apisonadora de la historia y esta, después, pasa por encima de él. Ricardo ni siquiera es cruel. No cabe en la psicología. Es sólo historia: uno de sus repetidos capítulos. No tiene cara". Entre sus páginas, lo político se escurre y se derrama sin siquiera darnos cuenta por estar en ese éxtasis que nos causa una puesta en escena medianamente sublime de su teatro.

Yendo por esa línea, Schücking llega al Romanticismo, donde, ya no son los grandes poderes del gobierno los que mueven los hilos, sino que el mecenazgo pasa a la nueva clase social que no está siempre en boga con los gobernantes. La aristocracia también tenía sus preferencias, y se había formado un gusto que, en ocasiones, distaba de lo imperante en el gobierno en turno. Esto permitió otros encauces, ya que el comportamiento social, las costumbres, el modo de dirigirse a los hechos de la sociedad, había cambiado, y por ende, las expresiones literarias también lo habían hecho.

Bourdieu, en dos de sus obras monumentales de análisis sociológico con respecto al arte (Las reglas del arte) y al gusto (*Distinction*), nos cuestiona acerca del miedo que tienen algunos artistas literarios o lectores de acercarse a la verdad sociológica de la literatura.

Para ejemplificar, cito su libro, "Las reglas del arte", donde nos dice lo siguiente, casi al comienzo, previo al análisis de una obra exhaustiva de Flaubert:

(...) Sólo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa para afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su *trascendencia* (Bourdieu, 2005: p. 11).

Por tanto, el aparente —y en ocasiones extremo— vicio del formalismo ruso queda aquí enterrado. No obstante, no por esto somos partícipes de esa conjura que se le hecha a un libro donde "el autor no puede separarse de su obra". Eso sería, cuando menos, eliminar la noción fundamental de "ficción", la cual le da a la literatura una de sus características ontológicas. No se habla aquí sino de una

comprensión de la literatura desde su "complejidad" (Morin), tratando de delimitar cada aspecto de la transversalidad del mundo del autor (o poeta en este caso) en la obra, sin aducir que todo es un reflejo parco y cristalino de lo que vive, sin pasar por el proceso de su creatividad e imaginación.

Por último, este análisis del gusto de Schücking empieza a cerrar con las sentencias de que, en últimos tiempos, y todavía, por lo que se ve en la actualidad, son las instituciones las que dotan de una rigidez literaria, a veces excesiva, a las nuevas propuestas. Lo que él llama "las fuerzas conservadoras del gusto" que son la escuela y la universidad. Es aquí donde se marca la línea que entendemos sobre la "tradición" literaria, y lo que contraponemos como "las vanguardias": la disrupción con lo que se preserva, en cada contexto, como lo "aceptable" en determinados "aspectos". Pero, algo que también resulta curioso, es que un Quijote no fue escrito por un académico. De hecho, Cervantes al escribir su prólogo, se "disculpa" por no citar ni versificar como otros autores "doctos" de su tiempo que reverencian a los grandes como a Aristóteles u otros pensadores, en los márgenes de su obra, a fin de hacerla provechosa, o esclarecer y recompensar al lector con la poca o nula ambigüedad de sus intenciones. Pero ahora, ¿cuántos académicos se dedican de entero al estudio del Quijote? ¿El Quijote acaso carece de profundidad por no

estar en verso como "Orlando Furioso" o la "Chanson de Roland"? Seguimos dotando al Quijote de obra interminable y de una riqueza sin precedentes. Cuando el Quijote tomó relevancia, la novela realista nació. Imaginemos que, muchos de estos detractores, simplemente hubieran dicho: *El Quijote es una estulticia de astronómicas proporciones, sepa Dios, porque nada docto viene de sus líneas que frecuentan la impureza, ausentes de toda seriedad moral, o que adolece de enseñarnos algo* (debe leerse con acento señorial de la época de Felipe II). Pero, podemos estar agradecidos de que, si sucedió, no le dimos mucha importancia, y si no lo hizo, tal vez éramos menos necios en ese entonces.

Otro ejemplo, en torno a la literatura española, nos lo plantea Tomás Segovia, en su complejo análisis sobre una obra de Lope llamada "*El villano en su rincón*", donde hace una comparativa entre la actitud de los personajes, desiguales en torno al poder social que tenía cada uno, pero desde la dialéctica del amo y el esclavo presentada por Hegel, donde la interdependencia es aparentemente irresoluble, pero también desde la labor del iconoclasta, desde la lucha contra el poder, no sólo en términos estrictamente materiales, sino simbólicos y semióticos. El rompimiento con una determinada imagen, como lo sería la del rey en esta obra, no es destronarlo de su poder "objetivo" (material), ese poder que le viene con el trono, sino de ese poder

simbólico de tener la razón, el símbolo que representa como autoridad, ante la renuencia del otro, el ciudadano. Lucha de gigantes, como Nacha Pop. Sucede algo similar entre las tradiciones y los movimientos de vanguardia. Pero, estos ejemplos nos demuestran que, tanto la tradición como las vanguardias son diferentes acorde al periodo histórico.

Ginsberg, independientemente de que nos guste o no su poesía o su labor como activista, conocía muy de cerca la tradición literaria. Desecharla, ser iconoclasta, no amerita ignorancia de la tradición en turno. Cuando se empeñaban en llamar a su trabajo de todo menos poesía, y le presentaban argumentos como "carece de rima", o "es una banalización", o "adolece en su métrica", podemos imaginarlo diciendo: "¿y Whitman? ¿Tiene métrica y rima?". Ahora, la analogía no funciona porque Whitman tiene una voz universal, le habla a todo el mundo, y, aunque ese es un acto político, su voz se vuelve la nuestra, y su canto a él mismo lo hace pensando en todos y cada uno. Ginsberg es diferente; tal vez sólo unos pocos pueden sentirse identificados, a diferencia de las palabras de Whitman, pero, la "crítica" que muchos hacen a estas propuestas son tan rancias y "poco heréticas" que ni siquiera pudieron jactarse de analizar su obra desde otros ámbitos — como el contexto simbólico, la intención del autor, la postura estilística— para al menos criticar con fundamento. Las críticas son

necesarias, y enriquecen, cuando son críticas de verdad. Recordemos que en filosofía, el término "crítica" comparte una similitud muy fuerte con el término "conocimiento de". Imaginemos que Kant llama en su libro "Crítica de la razón pura" a "criticar a la razón pura", a decirle: es un bodrio. No, es demasiado tonto pensar esto. Cuando se habla de crítica se habla de "presentar los alcances y límites" de aquello que se analiza. Es, en cierta parte, una ontología fundamental, y es ahí donde Heidegger hace la analogía con el libro de Kant.

Siguiendo con las percepciones de las diversas literaturas, Escarpit dice que, el rostro de la literatura francesa, frente a las demás literaturas, "es un rostro de mujer". Evocadora, de una extensa tradición que ha influenciado a todas luces a los grandes. Pero fuera de esta desfasada o inoportuna postura, se esconde una gran significación general: la belleza de la literatura francesa logra hendir en las yagas más hondas de nuestro espíritu, y esto se hace presente por medio de su lengua. Esto no es, claro está, como decir que sólo "Madame Bovary" debe subsistir, y borrar al decadentismo, o a Céline, o a Rimbaud, o Baudelaire, entre otros.

Otro vicio que nos pesa admitir en Occidente es que, en tierras más allá de la "Europa conocida", los eslavos tenían también a escritores de un talento inimaginable, al menos para el "eurocentrismo literario". Slonim, en su "Historia de la literatura

rusa", menciona la sorpresa que se llevaron los "teóricos y expertos" de Europa, sobre todo en Francia, cuando descubrieron que en tierras eslavas —el área que conocemos como Rusia— había más que planicies rurales, trinches, nieve e ignorancia. Es más, tenían una tradición literaria, y por si fuera poco, de una calidad demasiado admirable para ser ignorada. Imagínense ustedes que la literatura rusa fue conocida por el mundo occidental hasta la segunda mitad del siglo XIX. Luego nos dice que "los comienzos de la literatura rusa coinciden con la introducción del cristianismo en el estado de Kiev a finales del siglo X". Así es, Kiev es prácticamente donde se funda Rusia. Por eso, el concepto de "civilización" tiene mucho mayor peso político que "nación" en esas tierras, como lo plantea Duguin. Sin afán de apología o rechazo, sólo describimos que existe un mundo teórico, de percepción, fuera de esa esfera que comienza a agrietarse llamada Europa, y, en especial, la "angloesfera". Tanto en lo político como en lo literario viene sucediendo esto.

Para seguir con el contexto genealógico de las diversas tradiciones literarias, Helmut de Boor inicia su "Literatura sueca" con el apartado "Antigüedad y Edad Media". De manera similar a las otras tradiciones literarias, la literatura sueca tuvo su inicio con el canto épico, cuyo contenido, citando a Boor, "procede en parte de las sagas (1) heroicas y en parte narraciones religiosas. Respecto a la

forma, podemos imaginarnos estos cantos con el mismo aliteralismo y con la misma estructuración estrófica que nos han dado a conocer los poemas del Noroeste y que, por una multitud de inscripciones rúnicas escritas en forma métrica, consideramos como suecas. También la estructura barroca de la poesía de los escaldas (1) parece haber sido conocida en Suecia. Por los Eddas (2) podríamos formarnos una idea de cómo era la forma y contenido de esta poesía arcaica sueca". Como podemos ver, la poesía surgía en la mayoría de los pueblos como un llamado a la memoria: religiosa, bélica, costumbrista. Porque, esa noción de "el arte por el arte" es mucho más actual de lo que los compendios o rastreos de la historia de la literatura nos muestran.

Como último ejemplo, Pérez Gállego nos dice en su "literatura norteamericana" que los colonos de las tierras que después conoceríamos como Estados Unidos, los que llegaron a bordo del "Mayflower", trajeron sus lecturas bíblicas como una rajatabla a seguir en esta nueva expedición que los había llevado a tierras tan lejanas. Nos dice que consultaban su *Bay Psalm Book* (1640), y su postura puritana parecía no tener límites. Al fundar el *Harvard College*, la literatura comienza a ser testigo de la lucha entre el hombre y la naturaleza, a esa entidad hostil a la que se enfrentaban. Recordemos que esta tradición literaria nace ya en un estado de la humanidad muy avanzado, posterior a los 1600´s, y es fácil

comprender que la prosa ya había extendido su uso para entonces. Sin embargo, ese embate todavía por describir el entorno al que se enfrentaban seguía; ser testigos de lo que era nuevo para ellos, aunque conocido por los ya habitantes de esas tierras, los cuales, a su vez, tenían una riquísima tradición oral.

Por ello, la poesía tiene una innata conexión con la presencia del entorno del poeta. El poeta es testigo de su época, son los ojos de las cosas más comunes de su tiempo. Cuando primaba la naturaleza, se escribía sobre ella, sobre los largos pasajes o caminatas en campos, como Thoreau; o después, la poesía combativa contra el sistema; o la sátira; la poesía costumbrista; la poesía decadentista. La visión en diferentes planos de ciertas nociones, pasando primero del naturalismo, lo bélico, lo religioso; a lo netamente humano, las costumbres, los sentimientos, las penurias o goces de la existencia. Las formas, claro está, fueron moviéndose a petición de cada época. ¿Podría expresarse algo absurdo o cotidiano con una forma sintáctica barroca? Claro, lo hizo Quevedo. Poemas a flatulencias, a la nariz, etc. O Neruda y su idílica relación con la cebolla, a tal punto de hacerle una Oda. En fin, pero esos objetos, a pesar de ser cotidianos, han existido desde hace mucho tiempo.

Antes de entrar a las vanguardias que la gente más ha asemejado con la postpoesía, no quiero pasar la recomendación de dos

textos que son imprescindibles para comprender la conexión entre el artista, su ideología, y las condiciones materiales que existen en su contexto. El primer libro es un clásico del tema, que de hecho, provoca que textos como el de la segunda recomendación surjan. La obra se llama "Historia del arte y lucha de clases", de Nicos Hadjinicolau. Alrededor de todos los ensayos gira la siguiente idea: el arte, por ser signo y remitirse a algo, antes que remitirse al significado impuesto en sí, se remite al autor (poeta, pintor, actor, etc.), y si hablamos del autor, hablamos de ideología, siendo la materialidad, donde se funden las ideas que lo llevan a que su obra tome un determinado rumbo y no otro. Entre tantos temas, en uno de ellos menciona cómo el análisis estilístico no escapa de estas semejanzas que, a pesar de entramarse en la ficción, no se afianzan de la nada, sino de alguna palabra, alguna idea, alguna cosa que el artista toma como suya. No tendrá un uso igual, o siquiera similar, alguien de la entonces "clase obrera" que un "burgués", porque la carga semántica, y la relación pragmática entre las palabras que leen y su mundo distan de tener el mismo valor axiológico. Al usar la palabra "dinero" o "riqueza", por un autor económicamente desfalcado, a uno millonario, no tendrá para nada la misma carga simbólica.

Sin embargo, el análisis de Hadjinicolau se centra mucho en la cuestión "ideológica", en su análisis exhaustivo y contextual, pero

deja un poco entre veredas a las razones estrictamente "materiales". Para esto, Janet Wolff mediante su obra "La producción social del arte", nos presenta de una manera un poco más afianzada en la materialidad, los procesos que se dan en la materialidad, y cómo es que esta es la que prima las nociones de lo artístico en la misma sociedad. Además, su análisis versa o actualiza algunas nociones de Hadjinicolau, usando nociones lacanianas, o conceptos como "la muerte del autor" de Barthes, entre otros, tocando incluso temas como los productores culturales, conceptos que han evolucionado hasta nuestros días en gestores culturales, críticos de la cultura, entre diversas nomenclaturas. Desde algunas décadas para acá, en las grandes metrópolis artísticas se fue configurando la apertura estatal a que la sociedad civil e iniciativa privada se encargaran de ciertas gestiones del arte y la cultura. Para esta bibliografía, han existido autores como Florida, con sus estudios sobre economía cultural sustentable, o empresas culturales, entre otras formas de implementar la gestión cultural. Claro está, el debate sigue en boga, y la realidad es diferente en cada lugar, ya sea por su público, o la falta de este; o el talento o número de artistas interesados. No será lo mismo lo que sucede en Barcelona, como el análisis de Barbieri en su tesis doctoral sobre las políticas culturales a través de la historia de esa zona, a lo que podría estar sucediendo en una frontera al norte de México, diez años

después. Después de estas recomendaciones, vayamos a las vanguardias.

Las vanguardias de su tiempo también fueron más allá, pero, Céline o Rimbaud, por muy fuera de línea que demostraran ser, nunca hubieran podido hacerle una Oda a un Porsche o a una ruta (pecero, guagua, camión, transporte público), porque simplemente no los conocían. Cada uno pone los ojos en su entorno. Claro, poesía sobre objetos ha existido siempre, pero, ¿qué profundidad tenían esos objetos artificiales hechos por la mano de la humanidad? Antes un tostador era un tostador, ahora puede ser una necesidad imperante de tener caliente nuestro pan en el almuerzo para poder untarle mantequilla. Antes un teléfono celular era para hacer llamadas cuando era necesario; ahora es nuestra reputación, nuestra vida, nuestro dinero, nuestras apps, nuestros secretos, todo está en él; perder un celular antes, cuando empezó su uso, era perder dinero, o contactos, a lo mucho; ahora, es perder la vida misma, la vida digital tiene tanto peso como la física o "real". Es claro que, aunque un poema a un celular fuera hecho cuando se creó, no es el mismo que el que se haría hoy sobre él. Ahora, demos una breve comparativa sobre dos movimientos poéticos que han querido asemejar a la "postpoesía", y escogemos los siguientes porque son los que podrían tener mayor similitud. Esto, claro, sólo a simple vista.

En tanto a la construcción poética o literaria del "*futurismo*", sus principales características, encontradas por Internet de paso, son las siguientes:

- Libertad de la palabra como eje rector.
- Valoración de la escritura como fenómeno gráfico, es decir, visual.
- Revolución tipográfica: uso de diversas fuentes, colores y criterios de diagramación.
- Destrucción de la sintaxis como principio fundador.
- Ruptura con la métrica.
- Uso de barbarismos e infinitivos.
- Recurrencia de exclamaciones e interjecciones para realzar la vitalidad.
- Uso arbitrario de los signos de puntuación.

La postpoesía no da libertad a la palabra, sino que la condena a la inmersiva era digital. Toda la vida cabe en una pantalla, entonces, ¿cuál libertad de palabra hay si ahora el emoji es un auxiliar casi normalizado para expresar un sentimiento? Y ya no una exclamación e interjecciones para realzar la "vitalidad". Tampoco pretende romper con la estructura sintáctica, sino apropiarnos de las formas que la era digital nos proporciona, esa diversidad que nace en la inmensa comunidad que existe a través de las pantallas. Aunado a esto, no es

una razón esencial usar los signos de puntuación de manera arbitraria. La ruptura con la métrica no nació con este movimiento, sino que era más bien común por esa época; no obstante, no demeritamos su esfuerzo creativo por esto. La conclusión es fácil: intenciones similares, diferentes contextos, y por ende, diferentes movimientos poéticos.

Así queda claro para los detractores que, a pesar de que un movimiento como el "futurismo" ya habló sobre las máquinas, lo hizo sobre las máquinas de la segunda revolución industrial, no sobre el tren bala, y no desde la experiencia del viaje, sino desde sus circuitos, su funcionamiento que falla, que nos quitaría la vida si llegara a hacerlo, nombrando sus circuitos, su construcción, sus medidas, entre otras cuestiones.

Si vamos más adelante en el tiempo —incluso ya en nuestro tiempo— se han mencionado movimientos como la "hiperpoesía". Una página web referente a este movimiento empieza dándonos su postura ante el sentido que le dan a "texto". A diferencia de los hermeneutas, el "texto" para los "hiperpoetas" o "antipoetas" es el tejido o entramado de ideas que busca expresar una construcción de ideas y de conceptos, expresados a través de un lenguaje concreto. Por su parte, se menciona que el "texto" para ellos, es la forma, no el fondo; y, de este modo, mencionan que, desde su perspectiva, poesía

es la forma: una expresión literaria estrechamente ligada a la forma. En consecuencia, tendrían que definir lo que es para ellos "hiper", y al ver que realmente cualquier palabra o denotación que vemos en alguna pantalla, una página web, etc., dejan márgenes sueltos y se acomodan en una sola parte del espacio, podría denominarse "poesía", pero falta explicar el prefijo "hiper" que viene de "hipertexto". El "hipertexto" es, según el propio portal, lo siguiente: "Esa es la base de lo hipertextual, las múltiples lecturas, no en el sentido de múltiples interpretaciones, sino en que el "texto" posea más de una ruta posible. Esta es la ruptura que vuelve a un texto, hipertexto". O sea, la multiplicidad de rutas para leerlo o "navegarlo" como mencionan de forma analógica, no la multiplicidad de interpretaciones, como sucede en la hermenéutica. Para esto, los hipertextos buscan la interactividad, o sea, la relación interminable o al menos múltiple de navegación o enlazamiento entre ellos. Finalmente, la característica final es la "multimedia", esta quiere decir, para su contexto, que es "todo producto que utilice más de un medio", y más concretamente, "lo multimedia se basa en el uso de diversos medios que se superponen o se turnan para la transmisión de un mensaje o de una serie de mensajes". Luego ponen de ejemplo al cine, que se da por dos medios, la pantalla y los parlantes, para ejemplificar. En general, es la fusión de varios medios de expresión bajo las reglas de la poesía, en este caso, la

pantalla, o una página web, la portada de cualquier cosa en una computadora o un celular, o una ipad, o lo que sea, es un "hiperpoema".

La hermenéutica, tal como lo explica Beuchot en su libro "Hechos e interpretaciones", es la disciplina de la interpretación de los "textos", pero, además, nos dice que los textos son para el hermeneuta aquel signo que tiene más de dos sentidos, o sea, polisemia: que el sentido exceda el signo que llama "texto". También dice que no debe confundirse con sólo enunciados y palabras. Un "texto" para la hermenéutica puede ser un cuadro, una melodía, lo hablado, lo actuado, etc. Pero en esto se ahondará en los siguientes capítulos.

La postpoesía, como podemos ver, tampoco está en esa búsqueda perdida de la saturación multimediática, sino de devolverle una pequeña dosis de humanidad a un mundo ya inmersivo en lo digital, como una lucha por devolverle a la poesía esa dosis humana que ha perdido, incluso por los "hiperpoetas", que también hacen un papel interesante al interpretar nuevos modos de hacer poesía con todo cuanto está escrito en la red, como seleccionando una fracción de esa realidad inmersiva de la *digitalidad*. Sin embargo, la postpoesía busca ir más allá; toma la osadía de humanizar lo que es estrictamente

digital o artificial, no sólo como objeto, sino en el plano digital. Sacar de la pantalla la pantalla, no meter la poesía en ella.

Como menciona Joaquim Machado de Assis en sus "Textos críticos": "Una revolución literaria y política era necesaria", para referirse a la Andrada, formada por tres prominentes pensadores, escritores y políticos en el Brasil de 1822. Ahora, como a cada generación, a unas con mayor ahínco o sentido de responsabilidad, le corresponde jugarse sus cartas para decir lo que tiene que decirse sobre su tiempo.

III. Lo hermenéutico

Umberto Eco nos dice que un signo básicamente sirve para mentir. Bajo esta concepción, la mentira significa algo que esconde algo detrás, la verdad. La verdad de algo es la delimitación correcta en tanto ente, hecho, o sea, el ser de tal cosa. El signo no puede ser la cosa misma, sino que se entrama en aquello que llamamos lenguaje, en el que se oscurece (remite), y este oscurecer (remitirse) no encuentra una plenitud cerrada del significado, salvo para usos prácticos, pero no objetivos. Por otra parte, el *Aquinate*, tomando como referencia a Aristóteles, menciona que, antes de llegar al objeto como lenguaje, el objeto es primero conocimiento (imagen o idea de), y luego concepto (se le da una significación), o sea, primero conocemos, luego conocemos su "nombre", lo hacemos un *verbum* en nuestra cabeza, luego se articula en el lenguaje. Para ahondar en esta lectura, se recomienda el completo pero breve pasaje histórico y teórico realizado por Beuchot en "La semiótica: teorías del signo y el lenguaje en la historia".

La eterna lucha de los semiólogos (o semióticos), es la "univocidad" y la "equivocidad". La univocidad es la "definición" (definir es limitar, como diría Wilde, pero esto no es malo per se), y la equivocidad es la "polisemia" (la multiplicación del significado de

manera infinita). Si un signo no es nunca a lo que se remite, entonces se diluye en el espectro del lenguaje, pero si así fuera, no podría haber comunicación. Para esto, tanto Saussure, como Pierce, y luego Eco, y otros, debían admitir que es la sociedad misma pone las reglas del sistema de signos y sus valores, y luego este propone los límites de lo que algo debe o no significar. Por eso, al ser un humanismo, es el humano quien diserta los límites. Sin embargo, algunos llevaron esto al extremo bajo la misma lógica de no llegar nunca al ente al que se remite el signo (o sea, no caer en la ontología), sino que todo lo que puede encerrarse en la esfera de lo humano: lo que existe, el conocimiento, los sentimientos, entre otras cosas, son estrictamente, no sólo signo, sino texto, o sea, no puede tener una sola acepción, nada de lo que pueda existir. Es por ello, que esta lógica llevó a Derrida a su alebrestada frase, que muchas veces se saca de su lugar: "no hay nada fuera del texto". Tenemos que recordar la explicación del capítulo pasado para comprender qué es un "texto" para los hermeneutas. La negación de Derrida no es una negación "ontológica" al más puro estilo de Berkeley y su inmaterialismo subjetivista, sino más bien que cada cosa que hay, por consecuente, es nombrada, y al entrar al plano de los signos, ahí se diluye sin un límite aparente, sino que está correlacionada con otros signos, y nunca con la "cosa en sí".

Saussure, por ejemplo, piensa que además de significar, debe haber una costumbre, o sea, que sea bien conocida por un determinado por un espectro social delimitado y comprendido. O sea, no hay nuevos significados si sólo uno lo "sabe". Por otra parte, Pierce menciona que esto sí puede suceder, y no precisamente la conformación de una nueva significación de un determinado ente encarado por un signo tiene que ir más allá de la comprensión psicológica de uno. Eco, finalmente, propone en su último gran apartado de su "Tratado de semiótica general", una teoría de producción de signos. O sea, intenta configurar este "realismo" del signo, el cual, plantea, puede describir o ser finalizado en una teoría de la cultura, siendo el análisis de cómo se crean nuevos signos el medio para la comprensión de cómo se crea la cultura.

En lo que admite como experiencia estética, Eco cojea en su cierre. Menciona lo obvio. Para este autor, una obra debe ser dos cosas para cumplir con esta característica de ser "arte" o "estética": primero, debe de ser lo suficientemente conocida o familiar al lector (apreciador) para que pueda sentir cierta identificación; pero, en segundo lugar, también debe ser lo bastante original para generar extrañeza, dado que esa sensación de extrañeza lo envuelve en esa sensibilidad de percibir algo desconocido, o sea, menos "mundano", más "sublime" o "incomprensible". Finalmente, para no dejarlo a la

deriva, también menciona que el apreciador debe tener cierta apertura simbólica y cierta carga cultural para apreciar algunas obras en plenitud. En otras palabras (mías): cierto arte, o algunas de sus obras, no son para todos. A veces el que debe poner empeño para comprender es el apreciador, no el artista. Igual, en el terreno estético, esto no resuelve mucho. Esta disertación entre lo semiótico, hermenéutico y lo estético es sólo para aclarar que no porque se comprendan los primeros dos, el análisis de lo estético se soluciona. Por el contrario, parece que se agrava.

Si el problema de los signos es la "univocidad" y "equivocidad", el problema en el terreno hermenéutico es la pregunta sobre el límite del texto. Ya se sabe que para que un hermeneuta pueda tocar algo de su área, aquella cosa debe tener más de una acepción o sentido, o sea, ser "texto". Ahora, el hermeneuta asume que, para interpretar un texto de dos o más acepciones, se topa con el problema de la "lectura". La lectura que se le dé al texto va a repercutir seriamente en la interpretación. Si se enfoca más al plano simbólico, o el místico, se dará peso a ciertos aspectos de la interpretación; mientras que, si se busca la comprensión más objetiva del texto, se buscarán otras herramientas para la misma.

Este problema, podemos decir, viene planteándose desde la Edad Media, cuando las Sagradas escrituras comenzaron a

interpretarse, y los doctos se dieron cuenta de las múltiples interpretaciones que podían hacerse de un mismo pasaje. Para ello, este problema fue (y sigue siendo hasta cierto grado entre los hermeneutas) entre lo "literal" (o literalismo) y lo "alegórico".

Como podemos ver, y para plantearlo más propiamente, si estos son los problemas de la semiótica y la hermenéutica, el problema con la estética va más allá. Pero, en tato a lo que llamamos o denominamos "poesía" como el valor cumbre de la literatura, el concepto mismo evoca al equivalente analógico en las otras artes como "la orquesta sinfónica y la música de cámara o composiciones clásicas y doctas" a la música, o un "Caravaggio o una Capilla Sixtina" a la pintura, o un "Miguel Ángel, su David" a la escultura, el "ballet" a la danza, o "un Shakespeare o Aristófanes" al teatro. O sea, obligamos la intención de ver con ellos lo más elevado de la literatura, que no puede ser sino la poesía.

En términos estéticos, se busca en la poesía lo más "sublime" de la literatura. Por tanto, es difícil que se puede contaminar o ningunear con las "vanguardias" cada día más "absurdas y estúpidas". Recordemos que eso que conocemos como los límites ontológicos de la poesía (su definición conceptual), no surgió porque a alguien se le ocurrió que se escuchaba más "bonito" si era en rima, o si había un conteo silábico riguroso. Otras y muchas fueron las causas

conceptuales de que esto sucediera de ese modo, como lo explicamos en el capítulo anterior.

La principal función del lenguaje es comunicar, o sea, lograr el entendimiento de los interlocutores en una sociedad, entre dos o más, debido a esa necesidad social, pequeño seno de toda la civilización, que habla a través de cada grupo. La poesía está hecha de ese lenguaje que utiliza la herramienta institucional que la lengua le brinda, siendo la lectura y la complejidad semiótica y simbólica la que conforma su gusto y comprensión de lo que vale la pena ser dicho, narrado, o mostrado por medio de la poesía. El lenguaje tiene un enfoque sociofuncional, como menciona Halliday, en un texto obligado para quien se interese por este tema, donde aborda hasta los aspectos sociológicos de los cambios semánticos, parte donde (segunda parte del libro "El lenguaje como semiótica social"), curiosamente, da otra definición de "texto", desde los aspectos sociológicos: "Permítaseme empezar por el concepto de texto, con referencia especial al texto en situación, que puede considerarse la unidad básica de la estructura semántica, esto es, el proceso semántico. El concepto verbal, al suceso verbal, a la unidad temática, al intercambio, al episodio, a la narrativa y así sucesivamente". Bueno está la invitación a la lectura.

La poesía, entonces, funciona en los planos de lo "equívoco" (semiótico), o como lo englobaría Hjelmslev en la "connotación" (una metasemiótica de la semiótica connotativa); lo "alegórico" (hermenéutico) aunque sea poesía realista o descriptivista, y, finalmente, conectando con lo sociolingüístico-literario, que es lo que se planteaba Halliday, pero donde la literatura es una de las funciones más complejas de comunicación, sea bajo sus términos, más o menos compleja. En estos asuntos, se entra de lleno a los planos más formales de la lingüística (la relación del lenguaje, entre sí, entre sus significados y símbolos, y finalmente, con los intérpretes, lectores o hablantes). Estas relaciones son, por tanto, las que conocemos como: sintáctica, semántica, y pragmática, respectivamente, conforme a lo dicho entre paréntesis arriba. Esto se verá en el capítulo que sigue.

Es necesario comentar lo siguiente, porque este análisis lingüístico-literario es el que abrirá el plano para las conclusiones con respecto a lo estético, que merita una postura mereológica, axiológica, y finalmente, ontológica.

La postpoesía, por ende, sigue suscitando la búsqueda de la formación estética, pero primando que la sociedad digital e inmersiva ha tomado el sentido simbólico y cultural de nuestra intimidad. Ya no son los artefactos que hacemos como "humanos", sino que los artefactos han moldeado nuestra realidad, nos han dado una forma de

ser y de existir, y no se ven pintas de que eso vaya a cambiar, sino a prolongarse hasta lo insospechado. Esa denuncia, ese entorno, es el que toma la postpoesía. No ya como mero capricho para hacer "vanguardia", sino logrando la identificación de una nueva época que se encuentra transformando a las humanidades en "transhumanidades", o "posthumanidades", mezcolanzas entre la realidad virtual y digital, dándole el mismo peso que lo eternamente carnal y existencial, rumbo a una "trasnmodernidad".

IV. Lo lingüístico-literario

Lecourt, en un ensayo aparentemente lejano a nuestro tema (titulado, vean ustedes, "Para una crítica de la epistemología"), en un apartado perdido entre las posturas de Bachelard acerca de sus acepciones en torno de la ciencia, se mezcló, hasta para mí, como una sorpresa. Nada más y nada menos que: "Epistemología y poética: (estudio sobre la reducción de las metáforas en Bachelard). Sin embarcarnos en las disertaciones más *contorneantes* del capítulo, podemos rescatar las siguientes nociones de importancia: admite el término "metafórico" en representación a lo que entiende como "imagen", que es una forma descriptiva que nos permite imaginar cómo es algo, sin que sea completamente fiel a lo que se observa, y debe tener su consolidación o base en "lo abstracto y lo concreto", no puede inventarse o tener razón en la imaginación, o en otros usos no basados en la evidencia empírica. Esto lo desarrolla a través de la irrupción transversal que tuvieron las matemáticas en la física, ese "apareamiento", como se señala por ahí, a esas relaciones irremediables. Sin embargo, lo interesante de esta referencia es que, incluso los científicos más intencionalmente materialistas o realistas se topan con graves problemas para interpretar la realidad, ya que es el lenguaje la única herramienta general que sirve para comprender todo cuanto hay. Y,

como ya vimos en capítulos anteriores, implicar la existencia de un lenguaje implica irrumpir en el mundo "de la esencia de las cosas mismas" (nouménico, óntico, etc.), y entra al mundo "equívoco" o "polisémico" del "lenguaje descriptivo". Por ende, la ciencia depende también del conocimiento para encontrar metáforas, usos poéticos de la lengua, aun sean para ilustrar sus descubrimientos, sus métodos experimentales, o para el uso que decidan darles. Si hay complicaciones en el mundo de la "ciencia estricta", ¿qué podemos esperar en el rubro de lo literario y lo estético? Nos avocaremos, al menos sólo de forma somera para usos de este ensayo, en la parte más "objetiva" en lo que se llama "ciencia literaria", que no es sino la "teoría literaria", que se jacta, primeramente, de un conocimiento "lingüístico e institucional (de su lengua)". En primer término, Kayser, y algunos otros germanos ya de antaño, usan el primero; mientras que Reyes u otros, prefieren llamarlo "Teoría de la literatura". En fin, sea cual sea el nombre con el que se le llame, lo que pretenden es algo bastante similar: analizar la parte objetiva del objeto de estudio que denominamos, delimitándolo, como literatura.

Sin embargo, el primer embate de realidad demostrativa nos lo puede resumir De Girolamo en su libro "Teoría crítica de la literatura". Para plantearlo sin demora, el autor quiere comprobar la premisa principal de su libro: No existe tal cosa como una definición

total y unívoca de lo que entendemos como "literatura" bajo los parámetros que se han establecido. En otras palabras, no hay una ontología fundamental de lo que es "literatura".

De Girolamo, en una de sus conclusiones nos dice que posiblemente la condición más permeable de no contradicción en tanto qué es literatura se encuentra en la sociolingüística, o, específicamente, en la "condición del diálogo" o la "condición fundamental del lenguaje" (la existencia de un *tú* y un *yo*, un emisor y receptor). Nos dice en referencia a la creación de la obra literaria que la relación entre escritor y lector, en tanto "literatura", es la siguiente: "en ella la oposición interno/externo es irreversible. El escritor puede ser y es normalmente lector de otros escritores y de sí mismo (y en ocasiones crítico y autocrítico), en tanto que el lector, en cuanto que lector, no es escritor. La competencia literaria se distingue de cualquier otra forma de competencia (lingüística y comunicativa)[1] en cuanto que comprende dos aptitudes completamente distintas: la de producir obras literarias y las de entenderlas. Sólo el escritor posee ambas, pero la segunda es una simple consecuencia de su papel de

[1] Paréntesis añadido por mí con el fin de esclarecer a lo que se refiere con "competencia": desde su concepción más general, que sería hablar la "lengua", conocer por tanto sus códigos más generales o la "media" (como menciona, aludiendo a Chomsky), y los "códigos" más especializados, o sea, los niveles dentro de una misma lengua en la que se utilizan expresiones características de una cierta área del conocimiento, idiosincrasia, etc.

escritor. La competencia literaria se realiza en la confrontación de dos papeles distintos: escritor y público. Es como si una comunidad lingüística el uso de la palabra estuviera reservado exclusivamente a ciertos grupos y el grueso de la población lo pudiera sólo escuchar; el código es el mismo, pero sólo a unos pocos se les está consentido su uso activo. La situación es casi paradójica, porque se puede admitir que la competencia pasiva de ciertos lectores (por ejemplo, y con un poco de optimismo, la de los críticos) supere incluso la de los escritores, pero, por muy grande que sea, esa competencia pasiva no se transforma en competencia activa".

Luego, continua: "Eso nos lleva a lo que es la característica específica de la producción literaria. En la literatura sin adjetivos al texto literario es un producto de un autor, de nombre conocido o anónimo. El escritor es un profesional de la palabra escrita y cualquier cosa escrita por él es recogida. De Manzoni, por ejemplo, todavía hoy se publican, editadas amorosamente, esquelitas privadas de nulo interés documental (y no digamos literario); estamos con ello bastante cerca de la famosa lista de la compra". Si piensan que la cita es larga, los argumentos, bastante sólidos además, que da en pro de su premisa principal son todavía más detalladas y dignas de tomarse muy en cuenta. Pasa desde el formalismo, hasta la connotación insalvable de Hjelmslev, hasta los neo-retóricos, entre otras corrientes que

transversan por la literatura, pasan por el análisis de este autor, poniendo en entredicho, con una crítica brillante y erudita, varios postulados que, de primera mano, podemos tomar como ciertos sin chistar.

Este procurar la objetividad se ha dado en cualquier área de estudio, y sí, incluso en las artes, o, tal vez, se ha buscado con mayor fuerza ahí (pero fraguada en muchos más fracasos), en el supuesto misterio de la objetividad de una obra. Entonces, se puede comprender como la "objetivación" en un proceso de "*desensibilización*", o sea, eliminando aquel juicio que provenga sólo de nuestro sentir, de nuestro gusto (conocido o desconocido), de nuestra intuición sensible (percepción sensible inmediata) o no fundamentada en una base teórico-práctica (abstracta-concreta) que permita un análisis comprensible, basado en toda la experiencia de la "obra en sí". Claro, esto todavía no puede denominarse el pasaje completo del análisis estético, sino una de sus fases, la de "la obra en sí". Este proceso tiene otros actores: el autor, y todo lo que esto conlleva, su ideología, su intención (que es la verdad que se le impregna a la obra y es independiente de las diferentes lecturas), sus recursos, sus límites, entre otras cosas referentes al autor o autora. Pero esto se ahondará un poco más en el siguiente capítulo.

Hasta avanzadas las épocas, el análisis lógico del lenguaje era a lo lingüístico algo similar. El lenguaje se analizaba desde las herramientas del análisis lógico. Unos negaban la identidad entre el pensar idiomático y el lógico. Así como hasta la segunda mitad del siglo XX, se aceptaba que la oración fuera la mínima unidad de análisis de la gramática. Para hacerlo más entendible: la "oración" era el equivalente al "átomo" para los físicos de entonces. Pero tal como ahora aparecen los "quarks", también los análisis lingüísticos (en tanto gramática) u otras áreas, se fueron consolidando y variando en ciertos puntos. Por otro lado, recordemos que el análisis lingüístico se da en dos partes: el formal (que es la estructura del lenguaje en el pensamiento, dentro de la mente, como función de interpretación comunicativa interna), y el comunicativo (que es la representación de este por medio de diversos canales, medios, o formas; enunciados, textos, orden de las palabras). En el estudio del paradigma "formal" del lenguaje hay dos corrientes que han tenido mayor peso: la estructural y la generativa. Mientras que, para el análisis del pensamiento "comunicativo" se han propuesto: la lingüística del texto (que, a mi criterio, ha sido la más exhaustiva y lógica en tanto análisis de los recursos de un texto), la pragmática lingüística y el análisis del discurso. Si bien, en la actualidad se han dado mucha prioridad a los aspectos cognitivos que tienen que ver con el lenguaje, su relación,

entre otras, la parte "trascedente", o sea, no biologicista sigue siendo una parte importante, pese a los avances en asociación, memoria, aprendizaje, entre otros. Por ejemplo, la estructura sintáctica se enseña en su forma más apta para la comunicación, así como esclareciendo cada una de las partes en una oración simple (la gramática), mientras que el significado de las palabras (semántica) se da por medio de conceptos elaborados de manera mucho más general o universal a través de diccionarios, entre otras herramientas didácticas, para, al final, resultar en las maneras que los interloctures pueden usar o relacionarse con estas oraciones en un entorno o contexto determinado (pragmática). Pero esto, a efectos de la literatura, y en especial la poesía, tiende a romper ciertas certezas a todos los niveles, por lo que se requiere de un aprendizaje que se da por medio del descubrimiento tanto de nuevas estructuras sintácticas (figuras retóricas, corrientes literarias que rompen la sintaxis, entre otras), como cargas semánticas (dar nuevos conceptos o la semejanza de ciertas palabras a un sentimiento específico, la carga metonímica, u otras), así como las pautas pragmáticas (nuevos contextos de nuevas palabras, el símil simbólico, entre otras). La poesía, muchas veces, se vale de estos elementos, sobre todo desde el romanticismo, ya no para expresar una fábula, una conclusión moral, o comunicar expresamente algo, sino para dotar de sensaciones o evocar imágenes

en el lector. Pero, para que esto suceda, se debe tener cierta actividad cognitiva presupuesta: cierta memoria, ciertos sucesos, empatía por lo dicho, capacidad para recrear imágenes mentales. Así que, considero tener primero un esbozo del trabajo de la lingüística antes de entrar a su relación pertinente con lo "literario".

Alonso nos dice en sus "Estudios lingüísticos" en su sección tercera "Estudios de semiología y estilística", varias cosas de interés. En el primer ensayo de este apartado habla sobre la importancia, pero aparente inmutabilidad del artículo en el idioma español. Donde dice que, no para todas las lenguas surge la necesidad de un artículo para comunicar bajo cierto contexto, así que, parece que los artículos en el español pueden darse en torno a contextos mucho más encaminados a lo estilístico. En el ensayo que le sigue, habla de la conexión entre la noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos, hablando sobre las concepciones literarias de "empequeñecer" las cosas, situación que, al poner un diminutivo, dependerá del contexto si es de una valoración "positiva" (ternura, cariño, afecto) o "negativa" (poco valor, cobardía, lloriqueo). Esto lo uso para ejemplificar que, tal como menciona Saussure (a quien Alonso también cita en su primer ensayo) que "una lengua es un sistema de valores cada uno de los cuales está determinado por los otros del sistema", para después elucidar la contradicción del aspecto del "artículo" en nuestra lengua. Estos

ensayos sirven para ver a lo que nos referimos al hablar de la obra en sí. La lingüística es la primera fase del estudio de la literatura, en términos de la obra en sí. Además la historia de las corrientes de análisis lingüístico no son secuenciales o lineales, sino que vuelven o alejan problemas que existen desde hace muchos siglos en el pensamiento de la humanidad con respecto del lenguaje: el medio entre el pensamiento y el habla, la comunicación y el entendimiento, las partes de la oración, la diferencia entre fonología y fonética, entre otras cuestiones. Aunque, cabe destacar, que no es lo mismo las preguntas sobre "el lenguaje" que se hacían en la antigüedad, al estudio de la "lingüística" como una búsqueda objetiva o "científica" de estas manifestaciones de signos, como algo aparte, que se rige por medio de otras cuestiones. Esto surgió a partir de Saussure, según el canon occidental.

Algunas teorías, por ejemplo, desechaban toda implicación de análisis semántico (del entendimiento de los significados) puesto que esto puede tornarse como algo demasiado vasto o interminable donde se suspende el análisis objetivo y exhaustivo de la cientificidad, por eso, se tomaba más por lados como la fonética, los cambios del habla (diacronía), o el análisis sintáctico, que se entiende como "la forma" del lenguaje, y no "el contenido" o la "sustancia". Otros, por ejemplo los funcionalistas, iban directo a la raíz del lenguaje: la comunicación.

Para ello, se hacían valer no sólo de elementos internos del lenguaje, sino externos, como el situacionalismo, la convención, el suceso, o sea, todo el contexto en el que estaba inmerso durante ese proceso de comunicación. Y así podemos ir viendo quienes pretendían sacrificar ciertas cuestiones en pro de la "cientificidad" lingüística, y otros en pro del agotamiento general de la comprensión, aun no fuera científica bajo criterios "positivistas", del lenguaje. Así que, no debe verse a la lingüística como un camino que rechaza por completo la postura anterior, sino observar los avances desde su enfoque, para así tener una visión integral, e incluso más útil, de su aplicación al terreno tanto de lo lingüístico como de lo literario, que es lo que nos convoca aquí. Aunque, hace relativamente poco encontré una tesis muy interesante desde un enfoque denominado Grámatica léxico-funcional, escrita por María José Colado Santiago para obtener su máster en Lengua Española y Lingüística para la Universidad de Oviedo, presentada en el año 2014, lo que indica un avance constante en el estudio de estas pautas. Si es de interés, recomiendo su lectura ampliamente, ya que pretende organizar una síntesis entre el formalismo y el funcionalismo.

La intención de este texto no es ensimismarnos en las cuestiones fundamentales del análisis lingüístico, una ciencia relativamente joven, sobre todo en su independencia, pero que

presenta ya muchos avances. Por un lado, una buena de introducirnos con cierta "facilidad" en una de las posturas lingüísticas que en su momento tuvieron relevancia (y tal vez un tanto ahora), son la lingüística transformacional de Chomsky, que nace en torno a ser una alternativa a la lingüística estructural, en sus límites, por su "carácter taxonómico" o clasificatorio (donde tiene mucha importancia es en los estudios fonéticos, por su carácter de búsqueda objetiva y externa al ser humano, sino como en su carácter social y no "inmanentista"), mientras que el paradigma chomskiano presupone una "capacidad lingüística cognitiva" en nosotros, antes de todo el desarrollo, capacidad que va aprendiendo las categorías gramaticales. Para ello, propongo leer el artículo de Ponzio, el cual es el tercero del libro "Lingüística y sociedad", titulado "Gramática transformacional e ideología política". Ahí, comienza diciendo que la matemática y la lógica, base de la lingüística de aquel tiempo, tienen por objeto "las lenguas artificiales"[2], mientras que, en el terreno de las "lenguas naturales", las que surgen del hablante en una sociedad, se intenta desde "teoría sintáctica", nos dice Ponzio que: "según la cual una lengua resulta compuesta de *frases nucleares* (kernels) como las

[2] A las que podemos entender como: idiomas que no fueron creados de forma natural, sino construidos con un fin especifico, con una función designada para una comunidad o área especifica y concreta.

declarativas, activas..., y de frases *no nucleares* (negativas, pasivas, interrogativas), derivadas a partir de las primeras a través de operaciones que, con un término de origen matemático, se llaman *transformaciones* (transforms). Todas las frases de una lengua se construyen de un número finito de elementos. El análisis de una lengua L debe establecer cuáles son las consecuencias gramaticales que son las frases de L, y debe estudiar la estructura de las secuencias gramaticales (basado en *Sintactic Structures* de Chomsky). De este modo vienen ya determinadas las tareas de una gramática generativo-transformacional. Debe generar, esto es, caracterizar todas las posibles frases de L, estableciendo la modalidad de su formación". Con esta postura, Ponzio nos hace diferenciar varias cosas, y aprender que la cuestión analítica del lenguaje tiene sus métodos, sus formas de atender o darse una ontología fundamental que le de pies y cabeza a las intervenciones analíticas que se hagan. La delimitación, entonces, es la intención universal y fundamental de cada área del conocimiento, su lugar entre el panorama de las cosas y los signos, del lenguaje. Por último, Ponzio señala que "se establece aquí la distinción entre la gramática generativa.

Sin embargo, tal como se menciona en Petöfi, surge un problema en el terreno de lo "semántico", que es difícil de abordar,

pese a que la postura de Chomsky-Katz-Fedor pueda presentar ciertos avances.

Petöfi, quien, cabe aclararse, ha formulado uno de los más avanzados sistemas de análisis textual, logra dilucidar una gran marca de análisis del texto, donde su intención es el agotamiento de este en su complejidad. Podemos partir su "teoría del texto" en dos grandes aspectos. El primero, el "componente co-textual" (regularidades internas del texto), y la segunda parte, "el componente con-textual" (condiciones externas al texto, como la producción, recepción e interpretación textual). A su vez, dentro de lo "co-textual", se ven dos ámbitos: el "subcomponente gramatical" (gramática textual), y el "subcomponente no gramatical" (metro, rima, efonía [junto a la *cadencia*, en el sentido estético que normalmente le he dado en otras ocasiones], etc.). Dentro de lo "con-textual", también subdivide en dos componentes: el "subcomponente semántico co-extensional" (mundos posibles, modelos), y el "subcomponente pragmático" (relativo a los procesos de producción y recepción del texto (contexto pragmático de ocurrencia)". Miranda, en su artículo sobre la "Lingüística del texto de Janos Petöfi", lo diagrama, y le pone más consideraciones adicionales para su comprensión. Por otro lado, para saber la conexión entre la lingüística analítica compleja de Petöfi y la literatura, recomiendo el trabajo en conjunto entre Petöfi y García

Barrio titulado "La lingüística del texto y crítica literaria", donde Petöfi inicia haciendo un auspicioso recorrido por la "historia de la lingüística", haciendo alusión a los diferentes enfoques, y poniendo especial atención en la lógica del texto, orientada al texto como una "interpretación extensional del mundo" en términos de "mundos posibles", donde la estructura interna del texto se relaciona de esa manera con el mundo. Básicamente, el autor configura su postura en base a la postura generativa estándar, que se propone por Chomsky-Fodor-Katz y su escuela lingüística de los lenguajes naturales, donde la sintáctica es generativa y la semántica interpretativa, pero sin detenerse ahí, sino que seguir por la línea de Postal, Mc Cawley y Lakoff, por una semántica generativa, que postula la generación directa de representaciones semánticas.

Seguir con el análisis sólo haría desviarnos del tema central del ensayo, aunque estas cuestiones deben de profundizarse para parte de la "complejidad", ya que el mismo Petöfi habla de tres momentos de la "lingüística del texto", las cuales se remiten, de alguna forma u otra, a esa intensión de tranversalidad-totalidad analítica de la "complejidad" de Morin. Petöfi y García Barrios, proponer aplica la teoría de la "lingüística del texto" al análisis de "textos literarios", que son de por sí, más complejos que oraciones comunes, que

pretenden una comunicación más explícita y denotativa, hasta cierto punto.

Por supuesto que, para no perderse en el desarrollo de los postulados sobre la escuela chomskiana de la lingüística, sobre todo su desarrollo gramático, recomiendo su obra "cumbre" o más completa al respecto, titulada "Sintáctica y semántica en la gramática generativa". Texto prácticamente obligado para adentrarse en Petöfi y todos aquellos con aires de análisis complejo y concreto de los "textos".

Para al menos embarcarnos en lo que es la "semántica", no dejo de recomendar el clásico texto de Guiraud titulado "La semántica". Una introducción imperdible a la forma en que los hablantes determinan o le dan una significación (dotan de significado) a ciertos significantes, correspondidos o no en objetos materiales. A través de las convenciones, se pueden dar diversas cargas semánticas a las palabras, acordando el contexto para lograr la comprensión y lograr así comunicar, descifrar el código. Este breve y muy escueto párrafo trata de dar los grandes rasgos de esta disciplina, con la posibilidad de haber pecado de falta de prolijidad, o sentido concreto de cada palabra. Las palabras, cabe decir, se relacionan "entre ellas" en tanto nosotros, también en términos semánticos, por medio de la

analogía y las semejanzas contextuales o referencias en otras acorde a su significado, descripción, u otras características.

Habiendo pasado ya de la complejidad o del análisis más estructurado y estratificado del texto, hay algunos que, desde su envergadura de "crítico literario afrancesada (aunque uno sea lituano, escribiendo en francés)", han sido, sobre todo en la actualidad, algo desplazados o desprestigiados. Hablo de los clásicos de Barthes (S/Z), Greimas (Maupassant. La semiótica del texto en ejercicio). Seamos sinceros, ambos partes sobre todo de la semiología y la semiótica (Barthes tiene su texto "La aventura semiológica", y Greimas con su "Semántica estructural"), lo que nos dicen el enfoque del que parten, sabiendo que son grandes pilares del estructuralismo. Claro, empezamos por la gramática generativa en contraposición a la gramática estructural. Sin embargo, ambas ha tendido al agotamiento del análisis del "texto". Barthes quiso, por medio del ejemplo, desmenuzar las diversas partes del análisis semiótico, lingüístico, semántico, pragmático, filosófico de la comunicación, y entre otras nociones, basado en la novela de Balzac titulada "Sarrasine". Pienso que la dificultad que plantea Barthes en este libro no es que "carece de profundidad conceptual" o "divaga entre conceptos en los cuales es difícil rastrear una coherencia, tanto interna como externa", así como la falta de referencia a otros, sino que pareciera que "todo lo sabe y lo

supo de una". Esta crítica a su análisis, pienso, radica en que no presenta sus conceptos de manera sistemática, ordenada, como se espera de un texto "didáctico" o que "ilumine el análisis del texto", además, enarbolar tan ambiguamente ciertos pasajes sólo crea mayor confusión. Sin embargo, su bagaje teórico-fundamental no es poco, sino que presenta una erudición importante. Por su parte, Greimas se centra en la interpretación prácticamente parte a parte de un cuento de Guy de Maupassant. El método es bastante similar al de su hermano de francés. La estructura de estos textos merita, pues, no sólo una atención conceptual, sino una capacidad sistemática del lector, lo que dificulta el aprendizaje o la ilación de ideas para dar coherencia a lo leído. Va, su escritura no consolida un "proceso de principio a fin de algo", sino que salta de concepto en concepto, sin darle mucho la atención al motivo de poner ese concepto ahí, y no otro, en el sentido "lineal o secuencial de las ideas, de la primera a la última, de la introducción a la conclusión de manera explícita". La "descripción sobre la descripción" también da el efecto de "muñeca rusa". Describir o interpretar lo metonímico, por ejemplo, en su apartado "Significado y verdad", sobre la descripción de un cuadro, sólo vuelve más denso el aprendizaje.

Pienso que, al final del día, lo que pasa es que estos intentos de verdadera crítica literaria no buscaban una intención "didáctica" sino "esclarecedora" para el previo conocedor con cierto bagaje teórico. Por esto, no es bueno adentrarse en estos textos sin antes practicar la complejidad teórica, conceptual e incluso de "hábito lector" de estos códigos complejos y especializados de la lingüística. Barthes y Greimas han sido tan íntimos o personales con esos textos literarios, que vieron la oportunidad de poner en marcha sus posturas teóricas y conceptuales enfocados en el análisis de estos. Se entiende ahora la razón por las que los casi al final del este capítulo y no al principio, cerrando con sus "detractores" teóricos como lo serían los "generativistas" y los "lógicos y complejos", sino que, leyendo tal vez los primeros, podría apreciarse más los segundos, aunque suene paradójico. La virtud de estos intentos ha sido llevar cierto análisis o aplicación teórica de lo "lingüístico" a lo "literario", dando un esbozo de la necesidad de totalizar el análisis de algo para comprenderlo en verdad, donde, el buen crítico, es capaz de escarbar hasta en el rincón más hendido del texto. El valor de las palabras, entonces, debe ser un modo de vida al igual que cualquier otro; se debe, así, a la poesía en el amplio espectro de este significado.

Baudelaire, en la época del malditismo francés, metaforiza lo mencionado sobre "el lenguaje de las cosas mismas" y "el lenguaje descriptivo", que es el nuestro, que forma parte de nuestra esencia, que surge a partir de la necesidad de comunicarnos. Para Baudelaire, el "poeta" era aquel que "que comprende sin esfuerzos y sin dudas/ el misterioso idioma de las flores/ y de las cosas mudas". Por eso, "las cosas mismas" expresan su propia "lengua muda", y sólo por nuestra humanidad inseparable de ese mundo mudo e inquietante vienen "nuestras lenguas", o sea, las palabras. López Bermúdez, en su memorable (y obligatorio, lo digo en serio, léanlo, que él habla y conoce a la elocuencia mucho mejor que su servidor) texto "Teoría de la palabra", menciona: "Indudablemente, hay una lucha oculta por encontrar cada quien su palabra. Sólo la palabra nos da derecho a la existencia. Para mí, hablar es existir. Y existir es hacer de la palabra un arma, un refugio, un cielo vital".

Dentro de la forma estirpe del poeta se encuentra el símbolo. Los símbolos le dan a la poesía esa identidad con lo "divino" por medio de lo "humano", o viceversa, lo "humano" por medio de lo "divino". El símbolo es una fuerza identitaria, una analogía, un símil, una metáfora, una máscara, una careta, pero, siempre, contando que lo que ahí se ponga, dentro del símbolo, pretenda atender la

atemporalidad, trascender las épocas, encriptar con un código universal del sentir humano de forma tal que, sea cual sea la época en que otro humano lo perciba, y tal vez otra humanidad, separada por generaciones, se encuentre comprendiendo su propia esencia, que fue la del poeta que lo escribió.

Para ello, han existido grandes simbolistas que no conforman sino uno de los espectros más interesantes de análisis literarios, el aspecto "simbólico". Para ellos, tenemos entre los más conocidos a Frazer ("The Golden Bought" o "La Rama Dorada", uno de sus muy recurridos libros sobre el tema de interpretación simbólica) o Campbell ("El viaje del héroe" entre otros tantos libros, sobre el mito de los dioses, etc.). Al principio, la interpretación simbólica tenía su lugar sobre todo en los mitos, en las teogonías, genealogías, e incluso el teatro, donde se representaba el sentir general de la humanidad con respecto a sus asuntos. De estos mitos se extraían no sólo su valor contextual o refutable, como sí lo hace "la ciencia" (irrumpir en los mitos y transformarlos en "pensamiento mágico" o bruscamente en mentiras productos del miedo que nada tienen nada que decirnos o explicar) o en su momento "la filosofía" (con su paso del mito al logos), el pensamiento sistemático (lógico-ontológico-metafísico), para evadir las conjeturas arbitrarias con respecto a sus significados.

Pero, resulta interesante que los simbolistas, rumbo al siglo XX, todavía rescaten mucha humanidad, y aún muchos comportamientos similares que se asoman en esto. Los mitos, o, en general, la representación de las cosas humanas (desde su comportamiento, pensamiento, visión, interpretación de la realidad, sentimientos, miedos, razones) como sucede en la literatura, son por y para humanos, y seguimos siendo humanos desde que existimos en el mundo. Por esto, no podemos deslindarnos, ni tenemos que, de eso que nos ha unido por generaciones.

El análisis simbólico pues, en la poesía, es más fuerte que en cualquier otro género literario. Desde que se encubre con una serie de reglas, que pueden o no romperse, lo que sigue siendo cierto es que en la poesía resulta el permiso o situación ideal para decir lo que no queremos decir (o no podemos mostrar) abiertamente, o sea, en términos explícitos, por no respetar lo que tenemos en nuestra imaginación. Por eso, el poeta usa figuras retóricas, para crear imágenes, para encontrar la "descripción perfecta" de esa imagen o sentir en su imaginación, no en la realidad (descripción científica), sino en su imaginación, que es de donde parte realmente el "arte poética". Con esto, entendemos que no es la "sensibilidad" el primer

paso del "arte" o de lo "estético", sino la "imaginación". Pero este punto se aclarará en el siguiente capítulo.

Si bien, tanto Freud como Jung, y otros psicoanalistas toman al mito para transgredir de algún modo este límite del texto y del arte para llevarlo al estudio del "lenguaje de la mente" y el "comportamiento humano", no abordaremos sus múltiples interpretaciones o posturas al respecto. Sigo aprendiendo, así que, por lo menos para esta edición, sólo me viene a la mente un simbolista literario (además de crítico encarnizado) que siempre defendió sin pena su postura e interpretaciones que buscaban rozar la atemporalidad del símbolo. Me refiero a T. S. Eliot. Me parece que no hay mejor introducción a esta "interpretación simbólica literaria" que "The Sacred Wood" ("El bosque sagrado", si logran conseguirlo en español). Ahora, puede que esto genere controversia. Eliot no es ni el primero, ni el mejor tal vez, para el tema, y puede que muchas de sus lecturas y análisis nos parezcan anticuados, pero la sinceridad de su encomienda (personal y universal) demuestra que no trata de tomarnos el pelo.

Eliot escribe en su prólogo a la segunda edición de este libro que "la poesía es un entretenimiento superior: lo que no quiere decir

que sea un entretenimiento para gente superior"[3], siguiendo con todo un entramado de dificultades de significar o cerrar una ontología fundamental de lo que es poesía. Nos dice que no es inculcar valores morales, ni la dirección política, o sólo "la emoción recolectada en tranquilidad", ni siquiera en su sentido religioso. Incluso el mismo Eliot, un latinista desenfadado y en pro de la tradición romana (según la lectura de Coetzee sobre su conferencia sobre "¿Qué es un clásico?" de Eliot, presente en su obra de ensayos titulada "Costas extrañas", tiene su base en Virgilio), aceptaba ciertas reticencias o dificultades con respeto a la poesía, o mejor dicho, para definir la poesía. Sacrifica incluso su enfoque que sólo la "técnica" pueda definir competentemente a la "poesía", para finalmente decir que la "poesía" es algo que tiene "su propia vida" o "vida propia", que es diferente tanto del sentimiento interpretación del lector, e incluso también de la imaginación del poeta. Con esto, tengo mis reservas, pero se verán expuestas en el siguiente capítulo. Después de esta introducción de Eliot a la segunda edición, se enumeran sus ensayos críticos de 1917 hasta 1920. En su introducción, de nuevo, se habla sobre el labor del crítico, y el "criticismo". Citando a Arnold, nos dice que una sociedad que se toma en serio el arte, y sobre todo, el arte de escribir, es la que

[3] Original: "Poetry is a superior amusement: I do not mean an amusement for superior people".

genera un entorno creativo para las ideas del artista, mientras que, la sociedad que sólo lo hace con otros fines ajenos a la apreciación, habla por hablar o sólo tira piedras sin más. Esta decadencia venía conjurada por los conflictos de la época, como "La gran guerra", y después llegarían unos a plasmar por medio de la poesía esas desavenencias, porque, tal como menciona Eliot, en nuestros tiempos, en nuestro entorno, Byron nos puede parecer soso, o Shelley incoherente, o sea, que hay un desfase en el sentido social de la poesía con la recepción de esta. El ensayo, por sobre todo, da un esbozo de lo que debe hacer un crítico simbolista, luego, usando varias lecturas de clásicos universales como ejemplo (Shakespeare, Blake, Eurípides, Blake, entre otros), se da a la tarea de ver cada símbolo en ellas como en nuestra época. En conclusión, el crítico, el verdadero crítico, cuando se va por el sendero la hermenéutica simbólica, es un "restaurador de ideas", ve en lo clásico o antiguo cosas de actualidad, y "transfiere la importancia de esos símbolos a la nuestra"; los "actualiza", en términos todavía más nuestros, para devolverles un poco de nuestra humanidad. Pero demos por cerrada esta idea para concluir.

De Girolamo, retomándolo poner punto a este capítulo, en los párrafos que siguen a su cita previa, se presenta una conclusión que, a mi ver, es poco acertada, o cuando menos algo desdichada; aunque

guarda en ella ese halo esperanzador, y no se opaca o vuelve dura. Entre extensas citas a Gramsci, y luego al nominalista Goodman, implica que "lo bello" no puede definirse, y que por tanto, la ontología debe pasar a un puro análisis histórico, o sea, una historia de las manifestaciones culturales del gusto. Aunque no comparto tal postura, invito al lector a terminar este libro, y observar ahí una "crítica" bien hecha a la "forma de la crítica", a fin de que aprenda a oficiar sus técnicas y las aplique, si algún valor genuino le ve a la misma. Menciona, para cerrar, el "futurismo, el pop arte, o la manifestaciones de la poesía más contemporánea" las cuales invitan a entenderlas por su "apertura a aspectos de la realidad tradicionalmente excluidos de la contemplación artística o literaria. La propia reflexión contemporánea sobre el arte, y sobre el arte literario en particular, y en especial en la expansión teórica de la función poética a todo tipo de manifestación lingüística, propuesta aun a costa de inevitables contradicciones, parecen reflejar precisamente esa orientación, en la que tienen parte también los consumidores, y no sólo los productores. Es el modelo de un arte (arte-juego, arte-lamento, arte-himno, arte-documento, etc.) que no ha de ser monopolio de una minoría de elegidos o delegados sino práctica común coincidente con la expresión cotidiana. Sobre la duración del proceso y la forma en que tomará la transición decidirán,

sin duda, factores de orden histórico y social, los únicos que pueden modificar las formas de producción, incluida la producción artística". Con esto termina De Girolamo su obra crítica. Está de más decir que, la postpoesía se enclava en estas "vanguardias" de las que el autor habla, pero en un tiempo y un contexto totalmente distinto.

V. Lo estético

El primer problema que se plantea tras analizar a la "obra en sí", se funda en que la riqueza del análisis estético no se consolida con ello. Dicho de otro modo, no basta sólo el análisis de la obra en sí porque "lo estético" es un proceso que sucede en el tiempo, que tiene fases, y que su apreciación gira en torno al conocimiento de todas ellas, y su vastedad se da por medio de una axiología propia de cada fase. Por eso, limitar a una sola de las fases el entendimiento de lo "estético", de la belleza o la sublimidad, sólo lo vuelve contradictorio, carente de sentido, o cuando menos innecesario. Como apelar sólo a la "sensibilidad" que se deforma en una teoría del gusto, o sólo pasar por la obra en sí como si la técnica fuera casi un símil de "arte", o dejando que la sociedad (los apreciadores) decidan qué es o no arte mermando su visión por su experiencia o gusto personal. Todas estas cosas, desde una perspectiva de "complejidad", se consolidan en el tiempo, y a cada una le corresponde su propio análisis axiológico que, en conjunto, da el panorama más presumiblemente objetivo de lo que es "estético", que sí, es que es una "teoría de la sublimidad", no sólo la "belleza temática", sino del obrar, de la intención, y de la percepción. No es menos bella la prosa de Thomas de Quincey en "Del asesinato considerado como una de las bellas artes" sólo por tratar del asesinato,

cuando él mismo dice que en el sentido moral es totalmente inaceptable y está en contra de dicho acto; pero que, por el lado del gusto, se presenta como una oportunidad para develar ciertas posturas sobre toda la "complejidad" y maestranza que esto conlleva. Que, por cierto, también Quincey toma como referencia a Aristóteles bajo cierta pauta, y muy explícita además.

Por su parte, Ortega y Gasset, en su ensayo sobre "la deshumanización del arte", parte a la masa, al receptor del arte (en todas sus modalidades) en dos grandes grupos: "los que lo entienden" y "los que no entienden". Habla sobre las detracciones que existen en un principio desde el público con respecto a las "vanguardias", y que esa poca o nula estima, que termina siendo escarnio e insultos muchas veces, se debe a que "no comprenden" en realidad el fenómeno de esta corriente. Lo cual, genera esa sensación de "inferioridad" por parte del espectador. En cambio, si el "detractor" se sabe superior con respecto a esa corriente que menosprecia, al ser un "espíritu tan elevado" y fuera de dudas, hará caso omiso y seguirá con lo que sabe relevante. En otras palabras, el que se detiene a insultar, le cayó el saco. Salvo que, como he mencionado antes, y luego Eliot lo dijo también, haga esa función de "crítico", o sea, de "conocedor de", de agotador del tema y no simplemente un escribidor de trivialidades que caen por su propio peso. Ejemplos ya hemos dado muchos a lo largo

de este ensayo. Cierro su intervención con una cita de este ensayo: "La masa cocea y no entiende. Intentemos hacer nosotros lo inverso. Extraigamos del arte joven su principio esencial y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular". Esto, como he planteado, no es "aceptar todo lo nuevo per se", ni tampoco "rechazarlo sin más", sino darle el voto de confianza para analizarlo en cada una de las fases del proceso estético y ver si se sostiene, no sin antes comprenderlo de la manera más exhaustiva posible. Ortega y Gasset también dice que, llegará el momento donde la crítica se ensañé porque no verá nada de "humanidad" sino puras "transparencias artísticas" o "virtualidades". Es curioso que use estos términos, porque a ellos nos avocaremos al cerrar este capítulo.

Si vamos más atrás, cuando el hegelianismo parecía impregnarlo todo, Hipóloito Taine, en su "Philosophie du Art" (traducida como "La naturaleza de la obra de arte"), procura el autor acercarnos al contexto de una obra de arte con respecto de todas sus partes. Una obra no puede ser observada por sí misma, separada de las otras obras del artista, y que es su estilo lo que las vuelve reconocibles ("como hermanas, hijas de un mismo padre", dice) y estas, a su vez, fuera de un movimiento artístico, donde el autor se mueve entre otros con los que comparte época, intenciones, estilos y otras cosas. Por último, el tercer escaño de su simplificada ontología (que más bien

tiene aires de mereología, conforme a su visión de totalidad, insertada desde el pensamiento hegeliano, le impide analizar las cosas con plena destreza), radica en el público, o como le dice Taine: "el espíritu del gusto del público" por citar de algún modo de memoria, que, evidentemente, cambia con el paso de la historia (en esto también bebe de Hegel). Sin embargo, o a pesar de este influjo, Taine da algunas pautas importantes: para él, el arte se manifiesta como una exaltación del objeto en la realidad por el "ideal", que dice "sólo se expresa con el corazón". El arte es pues una "ideación", una modificación de la realidad con respecto del autor, que es de donde surge, de su imaginación. Después, (en el capítulo "Especies y grados de ideal"), plantea creo una de sus más características detracciones que, por su fuera poco, comparto en cierto grado, en intención, más no en términos categóricos. Al concluir su libro, cierra con lo siguiente: "En la cumbre de la Naturaleza están las potencias soberanas que señorean las otras; en la cumbre del Arte están las obras maestras que superan las demás; las dos cimas están al mismo nivel, y las potencias soberanas de la Naturaleza se expresan por las obras maestras del Arte". El Arte como el eco de mismo nivel que la Naturaleza, la conjunción equiparable entre el "mundo real" y el "mundo ideal". La medida del Arte, desde su postura de lo "sublime", es la Naturaleza (el mundo real), donde el Arte (llevando lo "estético" al mundo ideal gracias a la

imaginación del artista) busca, por medio de sus obras maestras, repetir ese esplendor en su jerarquía axiológica. Lo que podemos rescatar de Taine, finalmente, es la introducción de dos ramas importantes del conocimiento que fundamentarán gran parte del análisis de lo "sublime", o sea, lo que le corresponde a la "estética": la mereología (la relación de lo uno con sus partes, y las partes con lo uno), y la axiología (el estudio de los valores, sus escalas y jerarquías, así como los métodos para llegar a su objetividad). Estas dos, dentro de un espectro determinado, nos muestran un proceso desde la idea de la obra en la imaginación del autor, la creación per se, y que culmina con la apreciación. Pero, como les dije, esto corresponde a una idea que todavía no se completa, a la que todavía le debo mucho análisis. Sin embargo, les doy un esbozo del camino que debe recorrer "el problema estético". Taine, por ejemplo, hace la analogía con "las ciencias naturales", sobre todo las clasificatorias, como menciona Sartori ("La política: lógica método de las ciencias sociales"), o sea, la biología y zoología, y algunas otras, que tienden a organizar de manera que ciertos valores o ciertas cuestiones priman sobre otras para lograr una "clasificación" lo más útil e idónea posible. Sin embargo, en otras áreas de la filosofía práctica también se pueden encontrar ejemplos: a pesar de las posibles connotaciones de "robar", los contextos aplican su propia interpretación por medio de la idea

humana del valor, porque, no es lo mismo que un niño huérfano y desprovisto de casa y alimento robe un pan, que un banquero multimillonario estafe a todos sus clientes. La acción primaria es "robar", el valor del acto, por supuesto, es bastante diferente.

Retrocediendo todavía más, López Pinciano, en sus "Epístolas sobre el arte dramático (De filosofía antigua poética)", muestra como la llegada del teatro de Lope le hizo mella, por lo que terminó escribiendo estas trece epístolas, al estilo grecolatino, donde rescata las razones fundacionales de la poética occidental. En este caso, al igual que como con el romanticismo, el teatro de Lope fue bien recibido por el público, y las consecuencias económicas de esto no se hicieron esperar. López, en ese sentido, trató de darle forma o intentó rescatar la antigua tradición poética, porque, de algún modo, había sido tomada por el "vulgo". Por un lado, es la vieja tradición de lucha entre "lo viejo" y "lo nuevo"; "lo clásico" y "la moda"; "la alta literatura" y la "baja literatura", pero no desde lo estético, sino desde la postura de la sociedad. López Pinciano rescata mucho a Aristóteles también, y a Horacio o Cicerón. Al fin y al cabo, cita desde una postura donde la retórica y la poética eran prácticamente la misma cosa.

Volviendo más a la actualidad, otra noción que a veces parece bastante común, es sobre la "pasión" como justificación para escribir

cualquier cosa. Delhumeau, en su libro "La razón apasionada", disecciona la relación tanto ontológica como epistemológica de los vínculos y percepciones que tenemos con respecto con el otro, pero desde nuestra propia postura. Una apertura a esto, nos dice, a esta razón apasionada, no se puede vivir como un aspecto filosófico, o sea, en sus propios términos no es la búsqueda del "absoluto" de Hegel, que se apasiona por el "conocer", sino ese sentido de la vida en relación con los otros, y esto, lo plantea así, no se hace de manera irracional, como se pudiera pensar, sino que se manifiesta por medio del arte. O sea, vuelve a esto no un asunto filosófico sino "poético". Cito: "Y esa poética ha de configurar la puesta en marcha, cada jornada, de una libertad profunda, sólo aportada por la pasión que integra y sintetiza el cuerpo, las ideas, las imágenes y sus razones". Claro que esta evocación no permite un análisis, sino una "experiencia de vida" en torno a la no limitación de este apasionamiento consciente-conciencia del otro, porque en el amor, no hay límite, porque sería contra su definición. En pocas palabras, pretender universalizar esa experiencia se vuelve una contradicción, sino que, en todo caso, lo poético es algo que se vive, que si se ama, no puede delimitarse, y es la forma en que las cosas siguen siendo, en esencia, nos dice que es "como una sinfonía infinita y por eso mismo inconclusa; no tiene ni tiempo ni espacio: esta es la auténtica clave de

la relatividad indeterminada; la Razón apasionada es la ontogénesis (biografía) de la libertas orgiástica en la que sucede el Universo: la Energía Creadora. En ella se integran la Ontología (lo propio del Ser) y la Epistemología (lo propio de la Conciencia)". Sin embargo, esto no hace sino confundir ciertas nociones fundamentales, y este tipo de relativismo "conceptual", no fomenta una comprensión sino que, contrario a la finalidad que busca el autor, forma grupos de detractores que se pelean por tener la razón, ya que, sin una guía salvo el "apasionamiento de buena fe", no se puede analizar mucho. En cambio, rescato que introduce una ligera crítica al estadio "hombre-máquina" o lo Cyborg. Como una enajenación naciente, en cierto modo. Pero no lo desarrolla como tal.

Dentro de la postura de los diferentes abordajes de una obra estética, Spitzer ("Estructura y estilo de la literatura española") también da un indicio de un salto a la mereología, y nos dice que la labor crítico debe estar precedida del buen juicio: "El buen sentido es el que indica al crítico el método de lectura que la obra misma sugiere y a cuyo dictado debe obedecer sin imponer al texto categorías externas al mismo: es inútil buscar similitudes interesantes en las *Lettres portugaises* donde no las hay, o, si hallamos similitudes grandiosas en *El príncipe constante*, no es lícito descuidar su valor funcional en el conjunto de las tragedias". Luego de este esbozo, dice,

a interpretación banal de su servidor, que, con respecto a esto, primero se escribe, primero surgen los críticos (los "justos" y los encarnizados), y luego los filósofos e historiadores se encargan de darle una voz un poco más universal (transversal, objetiva, al menos como pretensión). Esta etapa, tomando como ejemplo a la postpoesía, y se necesito de una primera oleada de críticas para que pudiéramos fundamentar un poco más esto, de una manera más integral y "compleja".

Pero, para ofrecerles a ustedes una ejemplificación concisa y práctica de lo que es mereología, o como la llama JM García, una "mereología estética", en su análisis de "La obra de Jesús Gardea (hacia una mereología estética)". Cito: "Hay tres formas de entender la relación mereológica literaria: 1. Destacando la organización jerárquica del todo (premisa aristotélica: *el todo es más que la suma de sus partes*); 2. Destacando la función de alguna de sus partes "vitales" que le dan plus valor semántico o estético a ese todo (estudios parciales, temáticos, argumentales y de estrategias literarias aisladas: *la función de una parte determina vitalmente el todo, le da un plus valor*); 3. Destacando la interrelacional funcional de las partes para conformar el todo (*el todo es parte de sí mismo como las partes mismas son el todo*)". En otras palabras, García divide, nos dice, a "la unidad mereológica de la obra literaria en torno a cuatro estrategias literarias:

los formatos, los estilos, las tramas, y los temas". Por decirlo de algún modo, se hace una clasificación del todo que es, en este caso, la "delimitación del todo" (la obra de Jesús Gardea), y, el autor nos dicen, la diferencia entre la ontología y la mereología es que, la primera trata de "fundamentar el ser de las cosas", mientras que la segunda, se "avoca a la relación de un determinado todo (designado por el que analizará) con sus partes (dadas por el mismo todo). Una podría ser la "comprensión en sí de ese todo" (ontología) mientras que la otra una "relación de las partes con el todo, y de ese todo con las partes" (mereología). Para esto, por ejemplo, García lo primero que tendría que hacer es clasificar la totalidad de la obra de Jesús Gardea en los géneros que escribió, luego estos, evocan un análisis per se de cada oración, que se remite a un significado determinado, a su sentido, al uso de figuras retóricas, y ya una vez analizando cada palabra, luego cada oración, luego cada párrafo, luego cada contexto, y luego ese texto entero, se puede entender una clasificación, digamos, temática, como lo plantea. En este libro, que además es muy conciso y breve, hace este análisis desde las categorías que él mismo ha delimitado para su abordaje, desde las teorías estructuralistas, pero no tiene desperdicio para comprender más sobre el análisis mereológico de una obra literaria.

En todo caso, la pretensión de una "mereología general de la estética" parte a la "belleza" como ese todo, luego a la "estética" como ese "todo", y luego al "arte". Pero esto parte de una ontología fundamental, antes que una mereología. Pero, esto no se abordará en este texto. Por el momento, pasemos a la importancia del "autor" en estas relaciones estéticas.

Schaeffer, en su libro "Pequeña ecología de los estudios literarios: ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?", en su apartado "Intencionalidad y texto", nos dice que, ni separando o dejando en "suspenso" la parte semántica o la parte sintáctica de los textos ayudaría a la comprensión integral de la identidad de la obra. O sea, no basta en su totalidad un análisis textual para desenvainar la totalidad estética del texto (la obra). Para ejemplificar esto (y no me detendré demasiado en ello), hace comparaciones entre el Quijote de Cervantes y el de Menard. Nos pregunta lo siguiente: "¿Qué ocurre cuando dos textos son idénticos (desde el punto de vista sintáctico) pero tienen contenidos semánticos muy diferentes?". Esto claro, es empíricamente imposible, como menciona Borges, implicaría que existiera otro lenguaje diferente al nuestro. Pero, por otro lado, el autor pone otro ejemplo "de lo más trivial", como dice él: "Tomemos Don Quijote en español y Don Quijote en su traducción francesa: ambas difieren de forma radical desde el punto de vista puramente

sintáctico, ¿pero acaso son dos obras diferentes?". La duda es genuina, e interesante de abordar. La única forma de reconocer a un Don Quijote de otro (entre el original y la traducción al francés) es sin duda por su aspecto semántico, o sea, que tiene suficiente semejanza con su significación al original, de tal forma que podemos reconocer que, cuando menos, se asemeja al original de la forma más fiel posible. Claro, si esa es la intención del traductor. Sucede a veces que, por ejemplo, el genio malvado Baudelaire, al traducir a Poe le puso de su cosecha, con el fin de embellecer el texto. Tal vez, sólo tal vez, lo único que hizo fue traducirlo fielmente, pero tomando en cuenta la noción de Escarpit con respecto a la literatura francesa.

Finalmente, Schaeffer nos brinda una posible pauta para aclarar este problema que suscitó el tema de la traducción. Para ello, propone algo que se plantea desde Husserl y Brentano, y que en la época actual ha tomado John Searle. La intencionalidad lingüística, la intencionalidad textual, empapada de vivencias, experiencia, memoria, símbolos, cultural, situación, emoción, entre otras muchas cosas. En esa imaginación donde convive toda esas cosas que se comunican sólo por medio del lenguaje. Es en la intencionalidad más lingüística y creativa (o sea, que su intención es crear), de poner en palabras, imágenes, sentimientos, interpretaciones del mundo. Claro, él pone de manifiesto conceptos como "ontogenético" o

"filogenético" en el desarrollo de esta "creatividad" o vinculación, lo cual pone en perspectiva desde una "complejidad" necesaria.

Si vamos hacia el pasado, probablemente la primera disyuntiva teórica en Occidente con respecto a lo estético fue entre la visión platónica de las artes, y la visión aristotélica. Como es de esperarse, Aristóteles sale mucho mejor librado de esta disputa clásica. Con su amplio criterio y su tendencia categórica, propone una vuelta de tuerca al tema.

Es bien conocido por todos el destino que Platón les daba a los "poetas" en su República. Platón parte de que las artes son imitación de las cosas. Por ende, si las cosas son sólo reflejos e imitación de algo perfecto en el "mundo suprasensible" de las Ideas, ¿qué lugar le queda al "imitador" de la "imitación" que son ya las cosas en la realidad sensible? En el lugar de un mentiroso, y la mentira va en contra de las virtudes morales y la ética. Claro, Platón lo dice más en un torno neutro, y no le quita su lugar a la poesía, sólo las plantea como algo fuera de lo que podría esperarse como deseable. Además, Platón lo dice en torno a las cuestiones de las tragedias, en específico, y unas determinadas artes.

Aristóteles, por su parte no menciona ya ese mundo idílico platonista, donde el arte juega el papel de "imitador" (gran mentiroso), sino que considera al artista parte de ese proceso creativo

que es el arte, o sea, un "re-creador". Para Aristóteles, el artista no "imita" la realidad siquiera, sino que la "recrea". En un sentido axiológico, está claro que se valora mucho más, o tiene mucho mayor peso, ser un "recreador" que un "imitador" de la realidad.

Para dejarlo más en claro, Olvera Romero, en su obra "Hermenéutica analógica y literatura", en su apartado "De Aristóteles a su tiempo análogo", donde lo dice de esta forma: "El mundo tiene que tener en sí un lugar para la creación, ya que la poesía deviene novela y la novela ha mutado en filosofía, y Aristóteles ve que la filosofía puede regresar a la poesía para completar un ciclo irreductible, que nos arroja como conclusión que el acto literario no puede ser mutilado, ni devaluado a un género inferior". Para nuestra desgracia, esa palabra clave que inicia todo "proceso estético" que termina en un "hecho estético" o "la obra", que es la creación, la capacidad creativa, a menudo ha sido relegada como base fundadora o genealogía de todo arte.

Tanto Roger Fry, como su tocayo Scruton (con su tradicionalismo estético basado en una especie de pragmatismo analítico basado en la sensibilidad, podemos revisar "La experiencia estética" para ver más de su "filosofía analítica de lo estético"), o Carrit (y su psicologismo sensible, presente en su "Introducción a la estética") monolitos ingleses del análisis estético, basaron sus

percepciones sobre el arte y lo estético en simplicidades que apelaban a la "sensibilidad". Esto poco o nada ayudó a esclarecer el problema estético. Para no ir tan lejos, Fry, en su breve cátedra inaugural en la Universidad de Cambridge (Historia del arte), en 1933, titulada, precisamente "La historia del arte como estudio académico". A través de sus líneas, evoca muchos ejemplos, burdamente citados, y falseados con propósitos de una oscuridad inaceptable, sobre movimientos modernistas, contraponiéndolos a las pinturas clásicas, El Greco, u otros, y esto sólo desembocó en una serie de cuestiones autorreferenciales y anecdóticas que, por sí mismas, pudieron ser ilustrativas para dar a conocer conceptos universales o cuando menos realmente fundamentados en un argumento coherente, pero no fue así. Sólo fue meciéndose cada vez más en sus años de estudio entre museos; cuando se entregó en cuerpo y alma al arte griego, luego al renacentista, después su flexibilización gradual, hasta por fin llegar a la conclusión de que es vano e innecesario buscar la "objetividad" en torno al arte y a lo estético. Esto, como se puede esperar, es caer al reduccionismo que la escuela inglesa, aunque sea (o acaso por ello) analítica. Esto parte de Hume: la experiencia sensible. Lo que es real es lo que algo me hace sentir, y lo que me hace sentir es lo único que puede ser objetivo, más no puede ser imperecedero o darle algún patrón de repetición, sino en su andar escéptico.

Si bien, la fuente etimológica griega de "estética" (aisthetike) se remite a las sensaciones, la sensibilidad, también lo hace, y esta es la clave, a la imaginación. La creación proviene de la imaginación, y esta, a su vez, es una interpretación, tanto del mundo como de nuestro sentir. Entonces, no es la imaginación el apartado aledaño a lo "sensible" o "sensibilidad" como fundamento, como el empirismo racionalista y la tradición moderna de la "estética" nos ha hecho creer, sino que estos factores son los auxiliares de la causa magna de la estética: la "imaginación", y la "creación" de lo que sucede en esa imaginación. La imaginación usualmente tiene la acepción de ser la intermediaria entre la intuición sensible y el conocimiento intelectual. Si tomamos la "sensibilidad" y no la "imaginación" como causa primera del "proceso-hecho estético", entonces lo que tendremos es una teoría del gusto, no de lo bello. Ahora, la belleza no es sólo percibida entre las sensaciones positivamente placenteras, sino en la imaginación, en la originalidad, en la idea, en la profundidad de lo expresado o llevado a cabo, en el uso de las herramientas lingüístico-literarias, de las vivencias, entre otras muchas que hacen su mescolanza dentro de nuestra mente. El gusto es maleable, y puede que sea un criterio demasiado escueto y vulgar como para darle toda la importancia en la que reposa un área entera de la filosofía.

Hume lo designó así en su obra "Sobre la norma del gusto" que no es sino maniatar y alejar el verdadero sentido del análisis estético desde una "complejidad" (Morin). Hume se revuelca en sus falacias anecdóticas en este ensayo apelando a que "esto que digo es tan obvio que no necesito explicarlo. Hasta el menos ilustre de los hombres puede comprenderlo" (no es una cita de su escrito, pero es un buen resumen). Es fácil, la belleza, el arte, y, en este caso, la poesía, no puede ser reducida a una pura "sensibilidad". O sea, si un poema de Neruda no me llega porque "no estoy enamorado, o estoy decepcionado del amor, y no me hace sentir nada", entonces es un mal poema. Estos aluden a que, en términos "sensibles", cada experiencia es válida, y por ende, subjetiva en su existir. Claro, esta licencia sólo se le da a la "estética" porque es el premio de consolación de la filosofía "de verdad", que busca la objetividad, como la lógica, la epistemología, la gnoseología, la filosofía de la comunicación, entre otras. La experiencia sensible es parte del proceso, pero, en una escala axiológica del "proceso-hecho estético", es de las partes menos importantes y confiables al momento de realizar un juicio fundamentado. Reducir a la estética a una "teoría del gusto" es lo más despótico que puede haber, porque encumbra el ego de quien cree tener la razón sin antes dar un fundamento. Hace que pueda hablar cualquier persona sobre algo que desconoce. Todos tenemos derecho

a sentir, pero no por eso lo que salga de nosotros se traduce en verdad de algo externo a nuestra experiencia. El gusto y el juicio estético son cosas diferentes. Esto no es bueno ni malo, olvidemos ya esa falsa dicotomía, sólo que la pertenencia de cada cosa es distinta.

Kant, para su desdicha, continuó por el camino ya abierto por Hume. En esto, apela a las sensación de lo sublime, la experiencia estética, en torno a la sensibilidad. Lo cual, como ya pudimos ver, es un error desde la categorización ontológica de la "estética". Esto lo hace en su "Crítica del juicio" y "Lo bello y lo sublime". Pero cae en un discurso bastante similar al de Hume.

Válery, en su obra "Teoría poética y estética", recato la lectura obligatoria de estos capítulos: "2. Cuestiones de poesía"; "3. Discurso sobre la estética"; "4. Poesía y pensamiento abstracto"; "6. Palabras sobre la poesía"; "8. Necesidad de la poesía"; y el "11. La invención estética". Válery toma por suyos sus pensamientos, y nos muestra con una inesperada objetividad y palabra dura sus disertaciones sobre lo que percibe como estética, y sobre todo sobre la poesía. En el capítulo 11 ("La invención estética") inicia con una propuesta contundente, que además es un aforismo de gran belleza, y da la talla para enmarcarse: "El desorden es esencial para la "creación", en tanto que esta se define por un cierto "orden"". Significa que el arte es posible gracias a la imaginación y a la razón, al

lenguaje de aquello que es imagen, que no pueden expresarse en acciones, y que es la memoria lejana o inmediata de lo percibido, y también de la segunda parte de la imaginación, que es lo intelectivo, dar ese "orden" al aparente "desorden" que está en la primera parte. De ahí, proviene toda la "creación artística". Sin embargo, siguiendo la escuela inglesa de estética, en algunos de sus discursos, sobre todos los relaciones directamente con la "estética" (en específico "Discurso sobre la estética"), se permite ir a decir que es una indeterminación y que esa tarea es francamente, de algún modo, innecesaria. Esto ha sido percibido así porque es más sencillo que aceptar un englobe universal de ideas y quitar del lado esa "sensibilidad subjetivista" e intercambiarla por una "imaginación estructurada entre lo emocionao-racional, llena de las herramientas lingüísticas y kinestésicas", y así, dar por comenzado la primer parte del análisis del proceso estético, en este caso, de la poesía.

Para venir a lo que se sigue debatiendo en términos fundamentales de la estética, ha sido en el área de la hermenéutica donde más actividad se ha dado. Gadamer, en su obra "Estética y hermenéutica", pretende relacionar a la estética y la hermenéutica como comprensión de "espíritu a espíritu y revela la extrañeza de ese espíritu extraño". Por tanto, para Gadamer, esta relación gira en torno más al sentido que se explica de la "complejidad" de Morin, ver

a la obra de arte, como algo transversal. Algo que le reivindico a Habermas es haber traído de la "sensibilidad kantiana" (que es a la que más se remite él) al terreno del "arte", al hablar de lo estético. Claro que, fundamentalmente, esto lo hace porque es el "arte" el que se puede rastrear como un "texto", o sea, cargado de una "tradición" (como él mismo lo determina), y por lo tanto se remite a multiplicidad de cuestiones y, entre ellas, el develar aquello que está "oculto" en la esencia de esa "creación artística". Concluye ese primer capítulo pues dando a la herramienta ese papel mediador que utiliza el lenguaje para la comprensión simbólica (a como Goethe la entendía: cada cosa señala a otra), y que pretende diferenciarse de la ontología, y las partes más estrictas como lo serían la lingüística (para el caso de la poesía) o las consideraciones más técnicas respectivas a la manifestación artística en cuestión.

Muchos otros han ahondado en labor de críticos: Mann, Goethe, y sus disertaciones son interesantes o cuando menos entretenidas, y sirve, de alguna forma sustancial, para aprender a "bien escribir" o el "escribir bien". Sin embargo, creo que es momento de pasar a lo que sucede en Latinoamérica, además de García con su análisis mereológico de la obra de Gardea. Hay tres encuentros importantes y en ciertos periodos de tiempo: Alfonso Reyes con su "Teoría de la literatura", Antonio Alatorre con sus "Ensayos sobre

crítica literaria", y finalmente, un tema puramente estético donde, desde luego, también cabe la literatura (y en especial la poesía), que viene de Margarita Ramírez González y tiene por nombre "Génesis de una estética de la realidad virtual".

Primero, Reyes en su curso sobre "Teoría literaria", tenemos a los libros "El deslinde" en conjunto con "Apuntes para una teoría literaria". En la primera parte ("El deslinde"), sella las pautas de análisis a los niveles más universales y particulares de lo que es literatura, desde la historia del término "poesía" desde la antigüedad, hasta la época en la que el verso dentro de la literatura era la pauta a seguir para diferenciar "verso" de "prosa", define ciertas cosas como "literatura", "poesía", ciertas formas de análisis, incluso utiliza cuadros para delimitar las obras no literarias, o los alcances de análisis en torno a la semántica, sintáctica, lingüística, ofrece una introducción al lugar de la literatura entre "ficción y verdad", así como su lugar dentro de las "ciencias", entre otras muchas cuestiones más. En la segunda parte, de los "apuntes", va parte por parte de las expresiones literarias: el drama (dramaturgia), la novela, y la poesía. Es totalmente imposible, y sobre todo, indeseable para el lector de este pequeño ensayo que yo vaya explicando parte por parte lo que Reyes ya explicó, con sumo didactismo y buen criterio, en estos dos libros que, páginas más páginas menos, son sólo quinientas, y que no son

muchas para todo lo que abarca, y que menos serán demasiadas para el interesado por el tema. Sin embargo, quiero rescatar algo que Reyes no deja de mencionar como fundamento, y esto es la noción de "creación". La creación literaria inicia en la imaginación, no en la escritura, y a su vez, este proceso estético se da en ese "habitar" heideggeriano que tan bien explica Santiesteban en sus libros, siendo él un experto en Heidegger (recomiendo con mucho gusto su obra "Heidegger y la ética"). Y Heidegger, si no es mucho volver a él, hablaba de esa forma de "habitar poéticamente por el mundo", o sea, en esa facultad creativa inherente que le da esencia a la humanidad, y que por ende moldea su existir, el existir del existente (*Dasein*).

Por su parte, Alatorre en su libro, pero sobre todo en sus ensayos dentro de este titulados "¿Qué es crítica literaria?" y "Lingüística y literatura", pienso que son imprescindibles para el tema que aquí se aborda. En apenas el segundo párrafo de "¿Qué es la crítica literaria?", nos dice lo siguiente: "Una obra literaria se puede definir de muchas maneras. A mí me gusta, por económica, esta definición: una obra literaria es la concreción lingüística (concreción en forma de lenguaje) de una emoción, de una experiencia, de una imaginación, de una actitud ante el mundo, ante los hombres". Cerrando esto, vuelve a mencionar entre las características inherentes a este arte la noción de "imaginación", que es, a mi criterio, la

característica más acertada, porque es donde sucede esa "síntesis" o "mescolanza" de la memoria emocional, la sensibilidad, la evocación subjetiva, con las herramientas gramáticas, competencias lingüísticas, conocimientos y erudición, y la memoria racional, que es más contundente a la hora de analizar integralmente la "sublimidad" de una obra. Incluso la "crítica" nos dice el autor, es también un acto de "creación", de interpretación de la experiencia desde todas las herramientas del lector, que, irá de un simple lector aficionado, a sun erudito cientificista y apasionado por el tema. Este autor también menciona que, en torno al "creador literario", este le da énfasis a su experiencia, a lo sensible, a las imágenes y su facultad de recrearlas por medio de las palabras, mientras que, el "creador crítico" lo hace con herramientas intrínsecamente racionales, argumentativas, por lo que, un crítico puede formarse con disciplina, y el creador literario más desde su pasión e intuición, y su experiencia. Alatorre también menciona en su capítulo "Lingüística y literatura", a pesar de dispensarse sobre sus "credenciales de lingüista", nos dice que él se mueve mejor en el área de la filología, y desde ahí, nos encamina un poco a estas cuestiones, a la luz de Sapir, un autor que va mencionando de forma muy alegórica la relación entre la lingüística y la literatura, como que el lenguaje es la materia prima de la literatura, como el mármol, el bronce, o la arcilla lo son al escultor, entre otras nociones.

De cualquier modo, estos percepciones son útiles y muy explicativas para aquellos que se introducen en estos conceptos por vez primera, y que entiende como una especie de evocación esencial que se dan en los conceptos de Sapir a la que vuelve le encuentra verdad, sus palabras, a pesar de ir y venir entre tantos libros por décadas.

Con respecto a la última autora a tratar, Margarita Ramírez hace un recorrido desde lo clásico, lo medieval, el renacimiento, el romanticismo, hasta llegar a las vanguardias, y luego finalmente, a la "era de la virtualidad". Podemos hacer análisis de corte exhaustivo o explicativo al respecto, como este que pretendía ser una reseña más larga escrita por su servidor:

"Las nuevas tecnologías avanzan mucho más rápido que el espíritu humano. No han sido muchas las etapas del arte como lo entendemos. Cuando hablamos de música "clásica", no nos remitimos a los primeros sonidos hechos por la humanidad con relativa coherencia, ritmo y melodía, sino al nacimiento de la música del siglo XVII cuando se comenzaron a consolidar los grandes compositores de los primeros periodos de la música docta, que luego desembocaron en las orquestas con formaciones de hasta 140 músicos rumbo al siglo XVIII, para luego ir decayendo a la disolución de la centralidad de la orquesta, para que los conjuntos de cuerdas, o de vientos metálicos o de madera, o las percusiones, tocaran por separado para dar mayor

facilidad de acceso y alcance a las poblaciones. Esto, como se puede notar, sucede con todas las cuestiones dentro del arte. Si bien el libro que abordaremos no habla sino de las artes visuales o pictóricas, donde se entiende al clasicismo en el Renacimiento, donde las ciencias, las matemáticas, entre otras cuestiones de las que hablaremos más adelante explican la razón para entender el canon. Cuando hablamos de "lo clásico", no nos referimos ni a lo primero, ni a lo más antiguo de lo que tenemos conocimiento, sino en el momento en donde vio su esplendor el desarrollo una determinada actividad, donde pareciera, que a pesar de los instrumentos primitivos o al poco desarrollo tecnológico, se lograron cosas tan sublimes que, aún en la actualidad, con todas estas facilidades, nos son difíciles de inventar o imitar, o que siguen causando gran impresión, ese quedar absorto ante el hecho estético. Ahora, no sabemos si Pollock podría haber pintado como Clouet, pero nunca lo sabremos, puesto que no pintó algo más sublime que él, ni en técnica, ni en la intencionalidad semiótica, ni en el simbolismo, ni en la impresión que le deja a alguien a prima facie. Por tanto, entendemos a lo clásico como el epítome de una determinada expresión ya sea de pensamiento, de acción o, en este caso, de actividad, en lo concerniente al arte. Parece que, después del arte "clásico", conceptos como la originalidad, la supuesta libertad creativa, el dolor y el sentimentalismo del artista implica la disolución

del concepto de búsqueda por la sublimidad, tratando de darle otro rumbo a lo que entendemos por arte, pero, cabe aclarar, sin superar a lo hecho en la etapa clásica. Después de esta breve aclaración acerca de la noción de "lo clásico" que nos será útil para entender lo virtual, daremos inicio al análisis del libro.

La introducción del libro plantea algo interesante. En la Edad Media lo virtual es lo que está en potencia, y no en acto. Esto es importante comprenderlo, porque entonces, lo virtual es pura posibilidad para los medievales. Sin embargo, hoy en día, la virtualidad lo asemejamos a un mundo fuera de "la realidad" material y concreta, pero, la pregunta que ronda a través de todo el libro, y trata de diluir a la realidad en que, por ejemplo, la percepción sensible es lo que consolida nuestra idea de "la realidad", así que, si te pones unos lentes, e imitan con relativa fidelidad otro mundo diferente al que verían tus ojos si te quitaras los lentes, entonces, ¿cuál es la realidad?, si tus sentidos te han desplazado a otro lugar, o al menos el de la vista. Este, entre otros factores, pueden llegar a consolidar una aparente disolución Luego el Renacimiento: perspectiva, realismo-naturalismo imitativo, Aristóteles (poética) estructura definida, y linealidad. Uso de la ciencia, la anatomía, la geometría euclidiana, la simetría, las obras de arte como "una ventana uniperspectivista que trata de imitar a la realidad de la manera más fiel posible, esto por

medio de luz y sombras, composición, uso del color, geometría, tanto en rasgos como en distribución en el lienzo.

Busca hacernos sentir la realidad dentro de la obra, como una realidad palpable y *sinestésica*, proponiéndole a los sentidos que algo es real, tridimensional, cuando en realidad es más una noción onírica de dos dimensiones que pretende. En ese sentido, ¿no es eso lo que busca la inmersión de la realidad virtual? ¿Sumergirnos al extremo en algo que engaña a nuestros sentidos, que nos da una nueva perspectiva que se palpe como real, al menos por la vista o algún otro sentido. Mencionar a Francastel (Sociología del Arte) nos brinda una noción cuando el arte pretendía la imitación más real de la naturaleza, de volvía más una ciencia, por eso la idea de que el arte es una ciencia, porque el uso exhaustivo, de magnificente peso y valor, de las matemáticas en diversas formas, así como de otras áreas lo eleva a ese nivel. La representación fiel de un objeto de la realidad, al universo mismo. Panofsky y su perspectiva como forma simbólica, las implicaciones del arte como una ventana que da una perspectiva única de la realidad, de manera estática, y cerrada.

Luego el Romanticismo que busca una inmersión en el sentido más sentimental, por medio de la aparente exageración o vitalidad de las experiencias. Para llegar al rompimiento de esto ya que, incitar al espectador a darle una perspectiva más objetiva de las cosas ya no

podía ser la razón del arte, es donde "las vanguardias pictóricas" hallaron su nicho. Y que, después, en la "realidad virtual", la pretensión del arte es una "experiencia inmersiva" donde "la realidad física y la realidad virtual no tienen una diferencia estricta" sino que, al ver todo desde la subjetividad humana, el *yo* (tanto emocional, inmersiva, sensible), implica que sería "virtualmente" imposible decir que la realidad virtual no es "real"". Para acabar pronto esta cita a mi propia reseña que nunca vio la luz.

Finalmente, en sus conclusiones, esta autora nos dice lo siguiente: "La tecnología de la realidad virtual es una herramienta extraordinaria para crear mundos oníricos e imaginativos para cumplir deseos imaginarios, conforme avance su perfeccionamiento. No es posible desligarla de su papel de futuro, como sabemos ahora todavía no está lista, pero tendrá su momento. Hablar de la realidad virtual implica bordearla, rodearla, pensar en lo que vendrá y se podrá hacer con ella en la creación artística, pues cumplirá con una función poderosa de distracción o retroacción de la realidad, con mayor fuerza a como lo ha hecho el arte de todos los tiempos, y simplemente será diferente por ser un medio diferente". Así cierra esta postura que envuelve una profecía que, en términos literarios, ya se está cumpliendo. Lo visual está desplazando a las imágenes mentales que

se dan por medio del lenguaje, y eso es una baja a la "imaginación" y de cierto modo a la "creatividad literaria".

Es aquí donde la "postpoesía" hace su aparición, en la época donde "la tecnología de la realidad virtual" empieza a ser aceptada, y el arte es visto (al menos por ahora el pictórico) como una ilusión que puede ser recreada desde la virtualidad, desde la "digitalidad". Ejemplos como este también se están dando en el cine, como lo sería la película "Her", o "Blade Runner", y para eso y más tenemos a Asimov o K. Dick. Pero, la poesía emana de las palabras, de un poeta que interpreta el mundo (su mundo, su tiempo, su espacio, su época, sus emociones, su orgullo, su deseo, su memoria emocional) por medio del lenguaje, concretado por una lengua por medio de la cual expresa palabras en un determinado orden para evocar en el otro una determinada experiencia.

Aquí, a la luz de esto, es donde inicia la ontología fundamental de la postpoesía, o sea, lo que es. La "postpoesía" tiene pues la función estética que siempre ha tenido la poesía, en cierta forma, que es la expresión de la imaginación por medio de la creación, donde el lenguaje delimita la existencia del poeta. Sin embargo, su característica especial que le ha dado esta época es la de "humanizar la virtualidad y la digitalidad", porque nuestra era ya ni siquiera es "postmoderna" donde la humanidad apenas empezaba a depender de

la "digitalidad y la virtualidad" como lo vimos en David Foster Wallace, o en las vanguardias poéticas de las que hemos estado hablando, sino que, ahora, nosotros vivimos para ellas, y nuestra existencia está diluida en ellas. La estructura, tanto socioeconómica como lingüística (la relación entre estas dos cuestiones la abordaremos en el siguiente capítulo), están decayendo. Occidente se embate en una fase de inflexión histórica. La libertad, nos dimos cuenta, es una mentira soberbia. Esto no es alarmante, ni debe serlo, en el sentido estricto de la filosofía. Tan fácil es esclarecer y cambiar la versión contextual y correcta del término, ya semánticamente desgastado de "libertad", a "posibilidad", que es mucho más adecuado. No hay "libertad", sólo "posibilidades". Por ejemplo: si sólo tengo un dólar para comer, no tengo la libertad de comprarme una Big Mac, sino la hamburguesa que cueste un dólar, tengo esa posibilidad; o si "quiero volar como un ave" sin ningún aditamento adicional y me lanzo de un árbol, caeré; por ende, no tengo la libertad de nada, sino la posibilidad de hacer o no algo, y esto es la única verdad contextual de elegir: la que nos dan las posibilidades. La libertad fue un mito que el capitalismo y su estructura democrático-liberal nos quiso vender (y nos vendió) durante mucho tiempo, imaginando que, en su "destino manifiesto", esta burbuja nunca explotaría. Pero, lo ha venido haciendo. Ya lo ha dicho en su "La sociedad del cansancio" el filósofo

Byung-Chul Han, y esa crítica no sólo ha venido antes del marxismo, sino del mismo Heidegger, que, habla de la "publicidad" como algo bastante maligno, porque nos deja inmersos en el "señorío de los otros", y donde se podría llegar por dejar desprovistas de "humanidad" a la técnica en caer en una "tiranía" de esta última, donde, pienso, ya hemos estado durante mucho tiempo. No sabemos subsistir ni consolidar una personalidad sin estos medios digitales que nos dan la virtualidad, donde todo el mundo tiene una opinión que es igual de válida que la de otro, donde la información no se transforma nunca en conocimiento, y donde las relaciones humanas (biológicas) cada vez se vuelven más hostiles, aburridas y con un tinte de nostalgia serena. Esa es la realidad donde los poetas de la "postpoesía" se mueve.

Por eso, en su decálogo nos dice lo siguiente:

1. La postpoesía refleja la verdadera cotidianidad del siglo

2. El objeto poético son las creaciones humanas (escaleras, aviones, circuitos de silicio, telemetría)

3. Evita el naturalismo a quien condena como repetitivo. (No usa el Sol, la luna, las estrellas o las plantas y está en contra de la primavera)

4. Refleja mecanicidad, trastorna el lenguaje para exaltar lo bello y lo horroroso en lo que es netamente humano.

5. Como las maquinas se apropian de los viejos símbolos busca apropiarse de los símbolos de las maquinas.

6. Tiene fecha de vencimiento, se oxida, se descompone y se remplaza.

7. Aprecia el trabajo, la invención y el esfuerzo humano (el Sol ha hecho al hombre, pero el hombre ha hecho la bombilla)

8. Postpoesía no eres tú

9. Postpoesía es después de ti

10. 01000101 01110011 00100000 01110101 01101110 00100000 01100001 01100011 01100101 01110010 01110100 01101001 01101010 01101111 00100000 01110000 01100001 01110010 01100001 00100000 01110011 01100101 01110010 00100000 01110010 01100101 01110011 01110101 01100101 01101100 01110100 01101111 00101100 00100000 01101110 01101111 00100000 01110101 01101110

01100001 00100000 01110010 01100101 01110011 01110000 01110101 01100101 01110011 01110100 01100001 00100000 01110000 01100001 01110010 01100001 00100000 01110011 01100101 01110010 00100000 01100011 01110010 01100101 01101001 01100100 01100001

Iremos punto por punto en la consolidación de su ontología fundamental y, así, su manifiesto (o permiso para existir de la manera más honesta posible):

1. La cotidianidad del siglo es la época de la transhumanidad, la digitalidad, y la inmersión en la virtualidad. Reflejan la época, la inmersión en este punto de inflexión histórico, en la nueva era del ChatGPT
2. El objeto estético al que se remiten son las creaciones más cotidianas y funestas de esta época, impregnándolas de la humanidad que sólo la poesía puede.
3. Hay un agotamiento del tema también, incluso el sentimental, que ha sido el más próximo. Se escriben simplemente las cosas más cotidianas y los objetos más mundanos y carentes de virtud estética, pero, no sólo impregnándolos de figuras retóricas o usos poéticos, sino en su patetismo y desnudez que también se refleja en la forma, y no sólo en el fondo.

4. El humano se ha convertido en una máquina más, porque esa prótesis freudiana fue tomada demasiado en serio. Su memoria, sus herramientas, su imaginación, depende del tamaño del procesador, de la velocidad del internet, de la vida en la inmersión virtual y la digitalidad. Trata de devolver ese instinto de creación estética, de devolver lo bello y lo horrible a las cosas inertes creadas para esclavizarnos en nuestra época.
5. Este es particularmente necesario: la búsqueda de esta forma de poesía es "apropiarse de los símbolos de las máquinas", quitarles esa "esencia robada" que nos fue robada a nosotros. Porque las máquinas (la virtualidad y lo digital) se hicieron nuestra "humanidad".
6. Con una consciencia lúcida, esta forma de poesía no busca la permanencia en el tiempo, o la "atemporalidad estética", sino que, en una analogía bastante corta, intenta ser "un grito ensordecedor sin eco, luego otro, luego otro tras otro".
7. Sabe reconocer esta inmersión en la época. Se imitó tanto a la naturaleza con la "tecnología", que terminó por olvidarse de nuestra propia naturaleza para hacerla, del mismo modo, creada por lo digital y la virtualidad.

8. Esta forma de poesía es lo que te fue robado, tu esencia perdida.
9. La que intentas recuperar sin fin, hasta que esto acabe, que sea, posiblemente, cuando ya no estemos más aquí.
10. Esto no lo puedo explicar... pero les aseguro que contiene algo valioso que deberá ser descubierto por ustedes.

Por ello, reformularía a un nombre mucho más aventajado que con el que ha nacido. La postpoesía es una expresión poética en la época de la transhumanidad, de la fusión (en la que además vamos perdiendo) entre el hombre y la máquina, entre lo digital y lo real, entre la virtualidad y la realidad física. Por ello, y finalmente, la postpoesía es, en verdad; una "transpoesía". Pero, todos estos nombres sólo son un llamado a la desesperación que se nota, hasta el índice de lo maniaco, en estas y estos poetas. La verdad es que, lo más probable, y a efectos de su época, sean solamente, "poetas" en el más *humanizante* y genuino de los términos que he podido encontrar. Y lo más correcto es que sean "transpostpoetas", o sea, que busquen impregnar a lo virtual y la digitalidad de humanidad, para, al menos en el "lenguaje descriptivo", darles un poco de esa esencia que, esas cosas en el "lenguaje de la esencia de las cosas mismas" no se da. No es el elogio de la época, sino un producto de ella para hacer consciente esta banalidad en la que hemos caído, no poque nos "agrade", sino

para no quitar ese dedo del renglón, que es la línea de fuego donde se juega nuestra humanidad.

VII. Sobre los lectores en la época de la postpoesía

Una vez ubicada la postpoesía en su contexto conceptual-filosófico-artístico e histórico, cambiaré un poco la actitud que he tenido en este ensayo para hacerlo más personal, menos pesado, y menos abarrotado de citas. Por ello, las pongo al inicio, y estas más como sugerencias acerca del lector, la literatura, el habito de leer, los espacios para leer, entre otros.

Petit ("Lecturas: del espacio íntimo al espacio público"), como una brillante socióloga, humanista y políglota, a partir de la observación, la experiencia, sus recuerdos, memorias, y viajes (sin dejar de lado sus estudios formales que le sirvieron como herramientas metodológicas y teóricas para atinar tan bien con la realidad de la lectura), nos habla del modo en que la lectura repercute en la subjetividad de cada uno, en la forma que moldea nuestra personalidad, de cómo nos sujeta de la vida misma, del peso de lo "real" que nos sobreexpone a la idea de fin, de entristecernos con eso. En este libro reivindica la importancia de las políticas culturales, sobre todo de la lectura, de toda la gente, exigiéndolo como un derecho para el libre desarrollo de la personalidad.

Por su parte Chambers ("El ambiente de la lectura"), desde su humildad intelectual, vio en las infancias el cultivo perfecto para el

nuevo lector: un lector leal, reflexivo, que le vea importancia (tanto objetiva como subjetiva) a la lectura. En este texto propone ideas para maestros, padres, u tutores sobre las condiciones que deben darse para que los pequeños aprendices logren llegar a ese nivel deseado de compaginación con la lectura. Menciona y cita cuestiones sobre el espacio donde se lee, la socialización de la lectura como actividad (contar lo que se ha leído, discernir diversas ideas o actitudes de parte de otros lectores como aprendizaje y enriquecimiento personal), tener libros (o acceso a textos por medio digitales) en casa, la lectura en voz alta, el elogio de la memoria como algo discreto y divertido, entre otras cuestiones tan diversas como útiles.

Por otro lado Bahloul ("Lecturas precarias: Estudio sociológico de los "poco lectores"") nos abre un panorama a los discursos de personas que, en apariencia o lejanía, están lejos de la actividad de lectura "erudita", o sea la "alta literatura", filosofía, *papers* académicos, entre otros medios de lectura formativa. Este estudio es importante porque nos muestra que el abordaje del cómo se lee, por qué se lee, quiénes son los que más leen y por qué, son preguntas fundamentales para implementar políticas en torno a leer más, o entender que incluso mucha gente, debido a la función de sus actividades y vidas, simplemente no están interesadas en eso, y es factible decirlo. Por medio de entrevistas semiestructuradas, Bahloul

analiza el discurso de los "poco lectores" (para definirlos hace una clasificación categórica con respecto al tipo de lecturas, número de palabras leídas en un periodo determinado de tiempo, entre otras nociones), donde, añado, concluye que el "poco lector" se vuelve o siente ajeno a tener el suficiente "capital cultural" para leer lo que se dicta como la parte real o "alta" de la lectura. Una muestra que puede ser desoladora para entenderlo de forma estructural. Claro que al ser un estudio sociológico, está situado en un lugar, en un tiempo, y con un alcance recursivo concreto, y otras realidades pueden diferir (que es lo más usual).

Por último, la recomendación de la lectura de Cerrillo ("El lector literario"). Al comienzo, sentía que todas y cada una de las percepciones que tenía con respecto a la "decadencia" de la lectura las había encontrado antes este autor. Sin embargo, parte de que posiblemente no hay época en donde se lea más que ahora. Leemos en redes sociales todo el tiempo, vemos texto en los videos, subtítulos en las películas, publicidad, anuncios, productos, carrito de compras digital, chismes, mensajes de texto, y una infinidad de actividades más que se pueden relacionar estrictamente con la lectura. Sin vacilar, también nos dice que esto no forma "lectores literarios", sino que, hasta cierto punto, se banaliza la misma con cosas que no ayudan a desarrollar ciertas capacidades que la lectura al filo nos brinda. Los

lectores, acorde a Cerrillo, necesitan tener la capacidad de analizar y criticar una obra literaria, así como de decodificar las cosas tanto implícitas como simbólicas que de él provengan, y formar un estandarte propio con respecto de la obra. Nos habla también de la importancia que tienen las primeras lecturas o acercamientos a estas para formar un "lector literario", y la formas en que el sistema educativo muchas veces repercute para mal en ese aspecto.

Una vez finalizado esto, paso a la segunda parte del capítulo, y la más personal.

(...)

Para empezar, seré franco: no creo que la lectura literaria sea imprescindible para sobrevivir como humanidad, como personas; ni mucho menos pienso que esto hace a las personas seres morales o intelectualmente "superiores". Si se tratará de reparar un motor, perdería ese concurso, sin duda, mientras que mi padre lo ganaría. En todo caso, creo que en términos extravagantemente utilitarios, arreglar un motor siempre es más deseable que hacer una tesis sobre estética, escribir un ensayo sobre la poesía, o escribir poesía en sí. Esto no me ha desanimado nunca, porque nunca me ha importado mucho. De alguna manera me las arreglé para poder subsistir en la vida por

medio de lo que he leído. A veces como un mentiroso que repite algo hasta creérselo, a fin de que todos lo hagan también, pero siendo siempre sincero con respecto al amor que le he entregado a la literatura desde que tengo memoria.

En mi caso, provengo de familia tradicional, donde predominan las áreas prácticas de dos de las ciencias "estrictas" en sus ámbitos: las ingenierías y el derecho. Sé bastante bien la fama que se han hecho estos dos gremios. Mientras que tuve la dicha (o el privilegio) de nacer en un hogar donde la madre que me fue dada por la vida pudo estar presente desde la más vulnerable e íntima etapa de la vida de todos: la primera infancia. Aprendí a leer a los cuatro años. Mi madre no quería que escribiera mal o batallara al entrar al preescolar; entonces, en la soledad y quietud de nuestra casa, aprendí sobre gramática, sobre esas líneas llamadas acentos, y sobre la pronunciación. Me ponía a leer, de un acervo que venía de lecturas a nivel secundaria que traían mis primos de Estados Unidos, donde aprendí ambos idiomas, tanto el español como el inglés. A partir de mis lecturas ("Macarrones con cuentos", o "Sarah sencilla y alta", o los cuentos donde se narraba el suicidio de la sirenita, o Alí baba y los cuarenta ladrones, donde estos últimos eran quemados hasta la muerte por óleos y aceites hirviendo, o el flautista que encerraba a unos niños en una colina tras una gran roca como castigo a la inmoralidad de un

pueblo) conocí el mundo, ahí conocí a la vida. Cuando salí de ese cascajo, me encontré con algo diferente. No era tan distinto en crueldad, sino en contexto. Me imaginaba que al tener un poco más de independencia viviría aventuras como en las novelas de "Los cinco del pino solitario" que me mantenían prendado por las noches. Ahora que lo pienso, tal vez por eso traigo estos lentes carey estilo Scorsese. Me fregué la vista. Como Joyce, para el que leer también fue una condena visual. Pero vaya que me divertí. Con los juguetes (monitos, figuras de acción, carritos), inventaba tramas, e historias. Sin saberlo, mi cabeza ya asociaba inicio, desarrollo, y desenlace; incluso elementos como el drama, la muerte útil de los personajes que da coherencia al resto de la historia. Por eso, cuando después pude acércame a Sófocles, Shakespeare, Calderón o Moliere, sentí que con todo eso había jugado ya.

Nada de lo que he leído desde entonces me ha sido ajeno, sino que me ha dado un secreto a voces, una confidencia acerca de la vida que me es imposible revelar porque sólo se puede vivir. A lo que quiero llegar con esto, no es a una vanagloria accidental por medio de un diario biográfico pitero que a nadie le interesa, sino que, reconozco que pude escribir este ensayo gracias a dos cosas: a la vida que me tocó, y a ese amor al que se me indujo por la literatura, la lengua, el lenguaje.

"Yo soy yo y mi circunstancia, y no la salvo a ella, no me salvo yo", así lo dice Ortega y Gasset en sus "Meditaciones sobre el Quijote".

En la actualidad, desde el prejuicio que me corresponde como persona inmersa en una época de esplendor tecnológico y miseria humana, siento que la misma estructura fundamental imposibilita el desarrollo de los lectores. Hay dos estructuras fundamentales: la estructura lingüística (inmaterial) y la estructura socioeconómica (material). La segunda oprime (influencia) a la segunda, de manera que, ante tantos estímulos fáciles para desviar las actividades existenciales, la lectura, hábito que merita un impulso muy temprano y la capacidad de hacerlo, queda desplazada por las condiciones de la sociedad capitalista, en su fase más rapaz e incoherente: donde se sueña con llegar a Marte, mientras la gente se muere de hambre (rima forzada, ya ven). Claro que en una sociedad donde ambos cabezas de familia tienen que trabajar de sol a sol, donde la televisión es la niñera, y las papitas la comida habitual, y la personalidad de fragua con los mitos de la calle y los medios, alguien difícilmente encontrará sentido en ese acto de sentarse para leer algo que pasó hace cien años. "Se viene al mundo a trabajar", interiorizan en su pequeña humanidad. Leer no da nada, es una perdida del tiempo. Entonces, en esa tierna sensación, es donde las diversas "subculturas" le dan su personalidad: edgys, únicas y detergentes, espantaviejas, e incluso meterse a otros

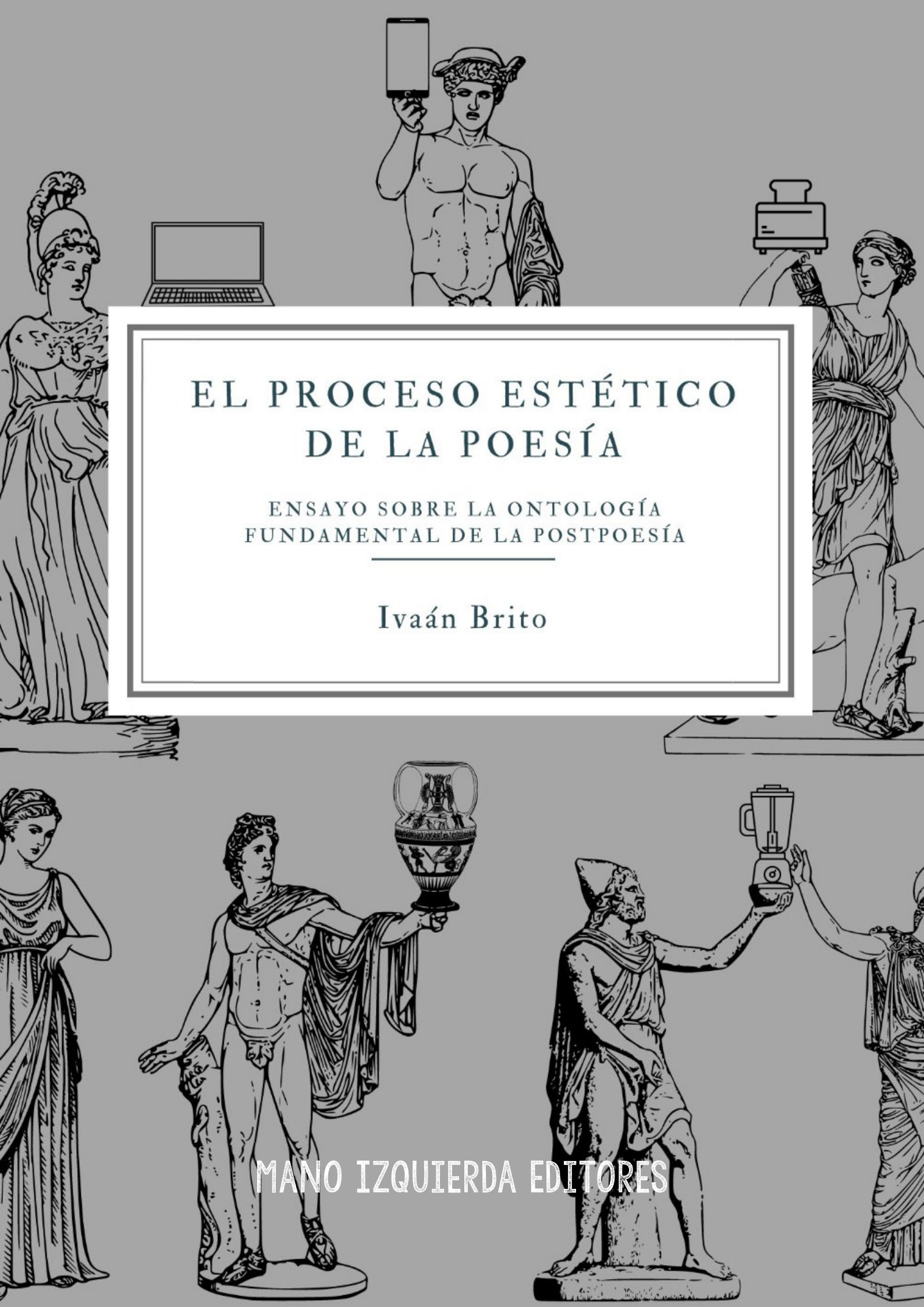
movimientos sociales, bien o malintencionados, sin siquiera saber sus fundamentos. La maleabilidad de su personalidad ha sido el caldo de cultivo de toda esta incoherencia cultural que ha auspiciado a tanta violencia. La lectura, es cierto, por sí misma no te pone un billete en la cartera, pero te ayuda a no ser presa tan fácil de todo lo que te rodea. Al menos, por ahí te dará un poquito más de perspicacia o sentido de escepticismo que si nunca has pedido su consejo. Entonces, en este sistema, seamos sinceros, conviene que no leas, y, si lees, que seas vocero del sistema, si no, te espera el ostracismo. A ningún lector que apenas nace le gustaría saber que el sistema mismo lo flagelará mientras le sonríe. Le sonríe por medio de los medios, la virtualidad, la trampa del "libre pensamiento", de la libertad de elección, y de la libertad en general. Juega con su sentido de importancia, como un globo que se infla con helio hasta formar un ego que ni ellos se aguantan.

Cada decisión, cada hábito (esa sensación de normalidad que tenemos al prender una televisión, mientras que abrir un libro es un "logro" y al final termina por ser "aburrido"), repercute en la manera en que avanza la sociedad, en que se mueve esta esfera. Los pocos lectores que conozco son "accidentales". Son curiosos patológicos; encontraron un libro con el que se identificaron a temprana edad; o empezaron a leer para "presumir" y fingieron tanto hasta que fueron

sinceros. Me parece que nunca he escuchado que alguien se volvió un lector porque en su casa le inculcaron (cosa que antes sucedía bastante, hace al menos dos generaciones), o porque en la escuela alguien los animó lo suficiente para hacerse del hábito y avanzar en la complejidad del mundo literario. La Academia también puede resultar enajenante, de modo que la extrema especialización de la que nos habla Morin, afecta la vida íntima de los nuevos "doctos" a tal grado que sólo pueden leer y entender lo que se encuentra en ese "lenguaje artificial-conceptual" que se creó su grupo de aliados académicos. Antes un sociólogo tenía, además sus conceptos, un bagaje literario excelso y hasta envidiable; ahora, con suerte han leído dos o tres novelas. Ni hablemos de poesía. Tengo veinticuatro años, y hablo desde los académicos cercanos a mi generación, o por lo menos hasta sus treintas. El polímata, en cierto modo, ha muerto, y es por esto. Claro, la realidad en la que me muevo es diminuta, así que no hagan mucho caso. Cada uno tiene una idea bastante definida sobre el fenómeno de la lectura.

Finalmente, dentro de ese mundo obnubilado de la lectura, la postpoesía es una denuncia, y este análisis surgió a raíz de una curiosidad intelectual: ¿por qué la postpoesía se hizo presente ahora de este modo y bajo estas circunstancias? Este ensayo se me volvió un capricho hermoso, que vino de lo empírico y práctico, y donde el poco

acervo teórico y metodológico que yo pudiera tener podía servir para abordarlo, y espero que se vuelva útil para todos. La postpoesía reúne a los hijos de la digitalidad, a los que tratan de hablar desde ese punto de inflexión histórico. Sin embargo, son tan honestos con ellos mismos, que la postpoesía, como menciona en uno de sus puntos fundacionales, "tiene vigencia", es "efímera", no pretende la inmortalidad, sino ser un grito fuerte pero corto, que no deja eco, que es reemplazable, que se encarniza, que vuelve carne lo que no existe, lo que es virtual, lo digital. Es, ante todo, un elogio a la vuelta de tuerca, la vuelta a la "humanidad" en la época de la "transhumanidad" enajenante, que es, tal vez y así lo quisiera, la última fase de ese conocido sistema que se ha venido abajo en Occidente. Pero la historia avanza, y no avanza conforme a nuestros prejuicios y deseos, sino riéndose, hasta cierto punto, de ellos.



EL PROCESO ESTÉTICO DE LA POESÍA

ENSAYO SOBRE LA ONTOLOGÍA FUNDAMENTAL DE LA POSTPOESÍA

Ivaán Brito

MANO IZQUIERDA EDITORES